Copia privada para fines exclusivamente educacionales. Prohibida su venta

Juan Antonio Rivera

LO QUE SÓCRATES DIRÍA A WOODY ALLEN

Cine y Filosofía

ESPASA

Editorial: Espasa
Año de edición: 2003
ISBN: 978-8467012613
Licencia: Creative Commons

ÍNDICE

PASEN Y VEAN 13

PRIMERA BOBINA

CUESTIONES PSICOLÓGICAS

1. LO QUE NO SE PUEDE CONSEGUIR A FUERZA DE VOLUNTAD. I. *El coleccionista* 19

2. LO QUE NO SE PUEDE CONSEGUIR A FUERZA DE VOLUNTAD. II. WOODY ALLEN Y LA LEYENDA INTELECTUALISTA. *Hannah y sus hermanas* 33

3. LO QUE NO SE PUEDE CONSEGUIR A FUERZA DE VOLUNTAD. III. *Ciudadano Kane* 53

4. FABRICAR FOBIAS. *La naranja mecánica* 73

5. EL ABURRIMIENTO COMO FUENTE DE MALDAD. *Calle Mayor.* 81

SEGUNDA BOBINA

CUESTIONES MORALES

6. LA FORMACIÓN DEL GUSTO MORAL. I. *Almas desnudas* 101

7. LA FORMACIÓN DEL GUSTO MORAL. II. *La ley del silencio* 115

8. NO TODO VALE. *Uno de los nuestros, El triunfo de la voluntad, Recuerdos* 127

9. CÓMO COMBATIR LA FALTA DE VOLUNTAD. *El hombre del brazo de oro, Días sin huella* 135

10. LA TENTACIÓN DEL BIEN. *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* 159

11. LUZ QUE AGONIZA. *Vivir, Blade Runner* 171

12. OTRAS VIDAS SON POSIBLES. *Family Man, La vida en un hilo* 189

13. EL ÁRBOL DE DECISIÓN VITAL. *Family Man, Parque Jurásico, El efecto mariposa, ¡Qué bello es vivir!* 207

14. UN PAISAJE RUGOSO 225

15. APETITO FÁUSTICO. *Desafío total, La rosa púrpura de El Cairo, Las zapatillas rojas* 235

16. LA PREFERENCIA ÉTICA POR VIVIR EN UN MUNDO REAL. I. *Matrix, Desafío total* 253

17. LA PREFERENCIA ÉTICA POR VIVIR EN UN MUNDO REAL. II. *El show de Truman* 283

18. LAS SALAS DE CINE «FAUSTO» 293

«THE END». UN FINAL CASI STENDHALIANO. *Casablanca* 313

TÍTULOS DE CRÉDITO 323

LISTA DE PELICULAS COMENTADAS 325

PASEN Y VEAN

Este libro pretende ser a la vez una introducción a la filosofía para amantes del cine y una introducción al cine para amantes de la filosofía (filofilósofos). En cuanto a lo primero, los aficionados al cine encontrarán aquí algunas de sus películas favoritas, piezas del calibre de *Casablanca, Ciudadano Kane* o *La ley del silencio,* por poner solo algunos ejemplos. También hallarán —quizá con un respingo de inquietud o de suspicacia— obras menos afamadas, material menos distinguido, como *Family Man,* a cuyo comentario, además, se dedica una buena cantidad de papel. Que no le extrañe: el criterio para seleccionar una película ha sido, en primer término, la fuerza con que en ella queda ilustrada una determinada cuestión filosófica, y solo después he tenido en cuenta su calidad estética.

Los largometrajes que le convido a contemplar están vistos con la «deformación profesional» de quien ha dedicado una buena cantidad de años a estudiar filosofía; y una y otra vez le iré señalando —acaso con innecesario apremio—: «Fíjese en este detalle, no deje pasar este otro y, sobre todo, por nada del mundo permita que su atención se distraiga de esta escena, en que se trasluce un cierto problema filosófico con un brillo especial». Aunque me dedico a esto machaconamente, espero que no me considere tan filisteo como para evaluar una película por la cantidad de «mensaje filosófico» que lleve a sus espaldas. Estoy persuadido de que ese mensaje filosófico, cuando existe, casi siempre está ahí de forma involuntaria; y de que, por otro lado, su presencia en nada aumenta (ni tampoco dismi-

nuye, claro) la prestancia estética de esa película. Si sucede que la casi totalidad de las cintas que comento son *también* obras maestras, ello obedece a la circunstancia anodina de que me gusta el gran cine y recuerdo mejor sus más altas cúspides, con independencia de que lleven consigo algo que un filofilósofo (alguien separado por dos amorosos peldaños de la sabiduría) pueda echarse a la boca.

Este ensayo es también una introducción al cine para filósofos, y esto sí requiere algo más de aclaración. No he conocido a nadie que pertenezca a ese género de degenerados a quienes no gusta el cine, de modo que es seguramente superfluo pretender crear afición a una de las formas de arte más populares desde el siglo XX hasta aquí. Pero sí he conocido a muchos profesores y estudiantes de filosofía que se lamentaban de que en esta disciplina no abundan los buenos ejemplos que den vida a las distintas teorías expuestas. Pues bien, este es un libro de filosofía en el que las cosas suceden al revés: los ejemplos son enviados por delante en casi todos los casos y solo a la vez (o con posterioridad) se les exprime el zumo teórico que contienen. Ese surtido de ejemplos está extraído, como cabía imaginar, del cine, de modo que quien piense que una imagen vale más que mil palabras encontrará aquí ampliamente confirmadas sus sospechas. Los aficionados a la filosofía quedan invitados a contemplar en los fotogramas de algunas de las mejores películas que jamás se han hecho los reflejos de las teorías que tienen que explicar o comprender. No albergue temor de que le destripe el argumento de estos largometrajes: creo (y espero) que tendrá más ganas de verlos *después* de lo que tenga que contarle de ellos. El propósito de este ensayo es *intensificar* la contemplación de las películas, no sustituirla.

Aunque en las siguientes páginas salen a escena algunos de los filósofos clásicos (Sócrates, Platón, Aristóteles, san Agustín, Kant o Nietzsche), también comparecen otros más actuales y que probablemente, con el correr del tiempo, pasen a engrosar la nómina de los clásicos: figuras como John Rawls, Robert Nozick o Jon Elster. Buena parte de las materias tratadas son también las inexcusables y perennes de la filosofía: el amor, la muerte, la felicidad, la racionalidad, la maldad, la falta de voluntad, el azar... Pero otras pueden ser nove-

dosas hasta para los más versados en filosofía: los subproductos, la formación del gusto moral, la tentación del bien (mucho menos conocida que la tentación del mal), el apetito fáustico o las rugosidades de la elección racional. Espero, pues, que el libro diga algo nuevo también a los entendidos o, cuando menos, que les diga lo que ya sabían de forma nueva. Quizá usted en concreto eche en falta algunos de sus asuntos predilectos. El autor solo puede decirle que se encuentra al presente preparando otras dos «bobinas»: una dedicada a cuestiones políticas y otra a asuntos metafísicos. Quizá en ellas localice lo que aquí no encuentra.

El que leyere no debe tomarse muy a pecho la distinción entre cuestiones psicológicas y cuestiones morales. La separación del contenido del libro en dos «bobinas» es, en parte, y como no podía ser de otro modo, arbitraria; y la frontera entre ellas es enormemente porosa: las cuestiones psicológicas tienen aspectos morales evidentes, y estos últimos se basan en supuestos básicos de la psicología humana. En conjunto, el libro puede verse como, en lo fundamental, una iniciación a algunos de los asuntos centrales de la ética; una iniciación tal vez no muy al uso, pero espero que no exenta de interés.

Y, sin más preámbulos, pasen y vean.

PRIMERA BOBINA

CUESTIONES PSICOLÓGICAS

1
LO QUE NO SE PUEDE CONSEGUIR A FUERZA DE VOLUNTAD. I
El coleccionista

FREDDIE Y MIRANDA

La acción de esta cinta de William Wyler transcurre en un pueblo cercano a Londres (quizá Reading). Allí trabajaba, como oficinista en un banco, un joven retraído y amante de los recovecos de su soledad. Freddie (así se llama el joven) tiene dos únicas aficiones en su vida: una de ellas es coleccionar mariposas; es el *coleccionista* de la película. Su inocente pasatiempo ha sido descubierto a su pesar y lo ha convertido en el blanco de las pesadas burlas de sus compañeros de trabajo. Para una persona tímida y sensible como es él, y casi carente por completo de habilidades para el trato social, esas chanzas no resultan inofensivas, calan muy hondo en su ánimo y le confirman en su gusto por la soledad. El contacto con los demás es una fuente casi segura de mortificaciones para alguien constituido como él lo está; inteligente y extraño a la vez. Un día Freddie (Terence Stamp) se encuentra con que ha ganado 71.000 libras en las quinielas; eso da un golpe de timón brusco al curso de su vida: deja de trabajar en el banco y se toma más en serio su segunda afición.

Su otra afición es Miranda Grey (Samantha Eggar), una bella pelirroja estudiante de arte. La conoce desde pequeño, cuando am-

bos iban juntos al colegio en el mismo autobús. Como le confesará después a la propia Miranda, «la primera vez que te vi supe que eras la mujer de mi vida». La ha adorado en silencio durante todos esos años, sin que ella se haya percatado siquiera de su presencia; ha seguido sus pasos día tras día, conoce al dedillo sus costumbres, los lugares que frecuenta, cómo son sus amigos; incluso advierte que tiene un devaneo amoroso con un hombre mayor que ella.

De momento se ha limitado a esta persecución silenciosa. Pero un día Freddie descubre en un lugar apartado una casa en venta, con una bodega anexa, abandonada, decorada durante años solo por una espesa red de telarañas. Es entonces cuando decide dejar de contemplar a Miranda desde lejos y pasar a la acción: la sigue, como en tantas otras ocasiones, con su furgoneta, mientras ella pasea meditabunda y, ese día, algo apesadumbrada; la acorrala en un callejón y la deja inconsciente tapándole la nariz con una bolsa o torunda impregnada de cloroformo.

Ya inconsciente, la lleva a la bodega, que previamente ha acondicionado para recibir a su «huésped»: han desaparecido las telarañas y en su lugar vemos un tocador, libros de arte, vestidos y ropa elegidos según el gusto de ella, un radiador eléctrico para caldear la estancia, etc. No, Freddie no ha raptado a Miranda para violarla, sino para algo mucho más inusual: pretende tenerla encerrada allí hasta que se enamore de él.

Intentos de fuga

Miranda sale por fin de su estado de inconsciencia. Su rostro va expresando sucesivamente las sensaciones de aturdimiento, esfuerzo por recordar lo que le ha pasado, recuerdo, alarma y terror. Al poco tiempo se oyen unos discretos golpes en la puerta de la bodega y entra Freddie con una bandeja de comida para ella. Él se mueve con cuidado, como si tuviera delante un pájaro al que quisiera amaestrar o una mariposa a la que deseara acercarse lo más posible sin que ella levantara el vuelo. También trata de tranquilizarla con lo que le dice:

le aclara que es su «invitada», que espera que se encuentre cómoda allí, que le pida lo que necesite... Miranda le mira con el asombro y la incredulidad pintados en el rostro, pero pronto intenta cosas más prácticas: aprovecha un descuido de él para intentar escapar por la puerta de la bodega, que ha quedado abierta. Freddie se interpone en su camino, la sujeta por los hombros y, en un tono de voz que la pasión vuelve gutural, le dice: «Te quiero». Se reprocha enseguida haber revelado tan tempranamente su secreto: «El caso es que me había prometido a mí mismo tantas veces que, de entrada, no te lo diría; que esperaría a que nos lo comunicásemos sin prisas. Y, cuando te he tocado, me ha salido».

A Miranda le empieza a entrar poco a poco en la cabeza que Freddie no busca conseguir dinero por su rescate ni sexo a las bravas, sino algo mucho más peregrino: su amor. Se da cuenta también de inmediato del poder que las revelaciones de su captor le confieren sobre él, y le llega a proponer un trato: «Si me dejas ir, no diré nada a nadie. Podríamos ser amigos y yo te podría ayudar. Escucha, si me dejas ir, comenzaré a admirarte; pensaré que me tenías a tu disposición, pero que fuiste muy gentil y te portaste como todo un caballero». Ortega y Gasset afirmaba que el enamoramiento es un estado de imbecilidad transitoria; pero Freddie, aunque está perdidamente enamorado de la chica, no es ningún idiota y, si bien no puede dejar de mirar con arrobo a Miranda, percibe con claridad la nota falsa que hay en sus palabras, el solecismo psicológico que contienen: nadie que te asegura que *empezará* a admirarte lo va a hacer después. Prometer a alguien que se le admirará no es como prometer hacerle un jersey de lana: la admiración no es el tipo de cosas que uno pueda ofrecer a otro imponiéndoselas a sí mismo previamente como tarea.

Cuando Miranda comprende que aquello no va a dar resultado, le pregunta a Freddie cuánto tiempo piensa tenerla retenida.

—No sé, depende —responde él.

—¿De qué? ¿Del tiempo que tarde en enamorarme de ti? Porque si es eso lo que quieres, me quedaré encerrada en esta habitación hasta que me muera.

Un poco más adelante, Miranda simula un ataque de apendicitis para que él se vea forzado a llevarla a un hospital. A estas alturas, ella sabe que no la dejará morir, que es la prenda más preciada de su vida y que tendrá que poner fin a su cautiverio para que ella se cure. Tampoco esto resulta, y empieza a entablarse entre ellos una especie de «carrera de armamentos»: cuanto más hábiles son los ardides de ella para escabullirse, mayor es la suspicacia y la alerta intelectual que Freddie despliega para atajarlos e inutilizarlos.

La mirada ambigua del espectador

Continuando con el repaso de intentos de huida de Miranda, llegamos a una de las escenas más significativas de la película: la primera vez que Miranda sale de la mazmorra para tomar un baño en casa de Freddie. Para impedir que se escabulla, ata las manos de la chica a su espalda, aunque renuncia, a petición de ella, a amordazarle la boca. Al salir al exterior, tras tantos días de cautiverio, Miranda aspira con fruición animal el aire fresco de la noche: las aletas de la nariz vibrantes de gozo, el pelo al viento, las mejillas sonrojadas... Está bellísima, ofrece sin pretenderlo una estampa muy atractiva; es más, muy erótica. Freddie percibe la sensualidad involuntaria que ella desprende copiosamente en esos momentos. Comienza, casi sin darse cuenta, a acariciarle los brazos y el pelo, mientras con la mirada parece interrogarla, pidiéndole permiso para seguir. Lejos de autorizar esos avances, la alarma de ella va en aumento, hasta que, percatándose de en qué puede acabar todo aquello, lanza un grito de socorro.

Freddie le tapa enseguida la boca y hace un extraño gesto de dolor (una torcedura brusca del cuello) en el que parecen confluir el pesar ante la negativa de ella y la rabia contra sí mismo por su momento de debilidad. Lo que acaba de pasar entre ellos deja además claro algo crucial para captar y entender la tensión que recorre la película: el amor de él por ella no es un amor blanco o asexuado, sino, muy al contrario, un amor apasionado en el que predomina una incandescente atracción física, que él a duras penas consigue dominar.

El erotismo intenso que atraviesa la película tiene todo que ver con esta contención de sus deseos que Freddie se impone hasta tanto ella acceda de grado, y por amor, a satisfacerlos.

Es muy interesante que, justo después, se pueda observar uno de los pocos momentos de solidaridad de ella hacia la tortura por la que él está pasando. Miranda parece entender los desesperados esfuerzos de autocontrol de Freddie: retrocede un paso, se libra de la mano que le sella la boca, pero ya no grita en demanda de auxilio. Hay una tregua en esa «carrera de armamentos» que antes mencioné, subrayada por el silencio comprensivo de ambos. Ella renuncia momentáneamente a intentar escaparse de él, y Freddie, por su parte, no hace nada por volver a taparle la boca, sabedor de que, en ese instante de comprensión mutua y silenciosa, no hace falta.

La cosa no dura mucho. Ya dentro de la casa de Freddie, pasa entre los dos un coloquio también de lo más esclarecedor. Ella le dice dos cosas solo en apariencia contradictorias: que, si vuelve a sentir ese impulso erótico, no le haga el amor por la fuerza, pues ella consentirá en lo que a él le apetezca; pero también le aclara que, si torna a dar señales de apasionamiento físico que ella no consienta expresamente, le perderá el respeto y no volverá a dirigirle la palabra en la vida. Freddie recibe casi con alegría esta amenaza, que le corrobora la imagen idealizada que de ella tiene. «No esperaba en absoluto otra cosa de ti», le dice con orgullo; y hay en sus palabras una cálida lisonja que resulta casi conmovedora.

Quizá sea este el momento de comentar que uno de los mayores logros de la película es la ambivalencia moral que se va apoderando de nosotros como espectadores, la ambigüedad cada vez más franca con que contemplamos las acciones de los dos protagonistas de la historia. Va creciendo en nosotros una corriente de simpatía hacia Freddie, que soporta estoicamente los desplantes de Miranda y sus maquinaciones para huir, sin hacer otra cosa que inclinar la cabeza hacia un lado, como una oropéndola, y dejar caer los brazos a lo largo del cuerpo, en un gesto de completo abatimiento. A la vez que esto pasa, la chica se nos va haciendo cada vez más antipática, no obstante ser la víctima de un rapto, no obstante haber sido salvaje-

mente privada de su libertad. ¿Por qué se niega con tan cruel obstinación a entregarle a Freddie, un chico de aspecto agradable y por completo colado por ella, aquello a lo que nos parece que él se está haciendo acreedor por momentos: su amor? ¿A qué tanta resistencia por parte de la muchacha?

La visita del coronel

Miranda toma el baño caliente. Él escucha al otro lado de la puerta, y con el suplicio de la represión pintado en el rostro, el chapoteo del agua que abraza el cuerpo desnudo de ella, imaginándosela y queriendo a la vez borrar de su cabeza esas imágenes conturbadoras... Freddie es arrancado a la fuerza de esta lucha interior al aparecer de manera inopinada un visitante nocturno: un coronel retirado, vecino suyo. Apenas oye el timbre de la puerta, Freddie se precipita en el baño, saca a Miranda desnuda del agua, le coloca una mordaza en la boca y la deja prietamente maniatada a una cañería.

El coronel es un simpático caballero rural inglés, aficionado a la caza y que se toma la vida con calma porque tiene todo el tiempo del mundo, casi un personaje sacado de una novela de Jane Austen. Freddie está desesperado viendo cómo él habla y habla, saltando incontinente de un tema a otro. Miranda, desde el baño, comprende la situación y trata de sacar provecho de ella: aunque atada a la tubería, consigue con los dedos de su pie derecho abrir el grifo de la bañera y que el agua se desborde y empiece a resbalar por la escalera hacia el piso de abajo, donde están Freddie y el coronel.

Freddie explica como puede la confusa situación a su verborreico vecino y logra que, por fin, se marche.

Falta de afinidad

Una vez pasado el peligro, Freddie se acerca a una Miranda que, como sucede en otros momentos de la historia, no sabe si él va a de-

satarla o a golpearla. Freddie no solo ha de tener a raya sus impulsos sexuales, sino también los agresivos, que visiblemente le afloran cuando se da cuenta de las «traiciones» de ella, de sus reiterados intentos de perderlo de vista.

Pero, lejos de agredirla (la adora demasiado), Freddie enseña a Miranda su colección de mariposas; lo hace con la ilusión y la esperanza estampadas en el rostro: le está mostrando uno de los tesoros más íntimos de su persona, algo que le había valido la incomprensión y la burla de sus compañeros de oficina cuando trabajaba en el banco. La reacción de Miranda es inicialmente alentadora: contempla extasiada la enorme cantidad de belleza cogida con alfileres que Freddie le muestra. Pero enseguida percibe el lado, para ella «patológico», de la inclinación de Freddie por ese tipo de coleccionismo. Ve en su guardián un embalsamador de vidas y se describe a sí misma como una mariposa más de la colección. Trata incluso de liberar a uno de los especímenes raros y valiosos que él acaba de cobrar y que mantiene atrapado, y aún vivo, en un tarro de cristal.

Freddie queda desarbolado ante quizá el golpe más duro que hasta entonces Miranda le ha hecho encajar; tanto más duro cuanto que hay algo de desproporcionado e injusto en la incomprensión de ella, en su filistea carencia de gusto, en la incapacidad para imaginarse otras formas de vida en que hay ciertamente mucho encanto y belleza. Cuando Miranda es puesta al corriente por Freddie de su pasión entomológica, eso solo le sirve para corroborar que él es un solitario con gustos que reflejan desórdenes psíquicos graves, alguien que se ha apartado del mundo y de la vida para introducirse cada vez más, y sin consciencia de ello, en los vericuetos de una personalidad insólita, peligrosa y enferma. Miranda, compadecida, le propone la receta tópica: distraerse, hacer viajes, conocer gente... Después de todo, tiene dinero para todo eso. Freddie se percata dolorosamente en ese momento de lo alejados que están y seguirán estando: él detesta esa vida «normal», la novedad prefabricada y lista para el consumo, las multitudes de Londres. Su habitual gesto de abatimiento (cabeza inclinada hacia un lado, brazos a lo largo del cuerpo) refleja físicamen-

te el dolor que le está provocando constatar lo extraña que a ella le resulta su forma de vida.

Una muestra adicional de falta de sintonía entre los dos, pero ahora en sentido contrario, la proporciona él cuando se manifiesta patéticamente incapaz de apreciar un cuadro de Picasso que ella tiene en alta estima (y que a Freddie le parece una tomadura de pelo), o el encanto de *El guardián entre el centeno,* la novela de John D. Salinger. ¿Por qué, sin embargo, parece que encontramos más disculpable esta señal de filisteísmo de Freddie que la anterior de Miranda? Sin duda, por un sentimiento de piedad: ella menosprecia la devoción por coleccionar mariposas de Freddie y se siente petulantemente segura del fundamento de su desdén. El caso de él es algo distinto: empieza por imponerse, como una especie de tarea a la que va a entregarse de una manera cómicamente concienzuda, la de leer el libro de Salinger como si de descifrar un jeroglífico se tratara; y luego no disimula su incapacidad, vemos que *sufre* al no lograr entenderlo y percibir sus gracias, aunque termine por expresar ese sentimiento de inferioridad intelectual con violencia, destruyendo con furia tanto el libro como el cuadro. La asimetría en este tramo de la cinta es palpable: Freddie hace un esfuerzo por ingresar en el universo de gustos artísticos de Miranda para así sentirse más próximo a su amada, y no oculta en ningún momento, ni ante sí ni ante la chica, su fracaso y lo mucho que esa lejanía lo martiriza; Miranda, por su parte, lleva los guantes y la mascarilla antigás puestos cuando Freddie le hace ingresar en su mundo privado, y ha decidido de entrada que las aficiones de un «loco» no pueden sino ser tóxicas.

Pero, por otro lado, ¿podemos culpar a Miranda por su aversión instintiva ante lo que proceda de alguien que la ha raptado? ¿Puede hacer algo para superar esta repugnancia y empezar a simpatizar de verdad con su carcelero? Difuminar lo que parece que debiera estar claro, hacernos palpar de cerca que nuestros sentimientos morales son más complejos y sensibles al contexto de lo que teníamos creído; en suma, ayudar a que nos conozcamos mejor en este terreno, es uno de los méritos mayores de esta obra. Por hablar de otro caso, es lo que magistralmente hace también Dostoievski en *Crimen y castigo:*

librarnos de seguridades demasiado fáciles al hacernos sentir simpatía por una persona que ha matado a dos mujeres, por motivos bastantes abstractos además. Tal parece que nuestras intuiciones o sentimientos morales no tienen tanta coherencia como imaginábamos que tenían ni se despliegan ante nuestra mirada como una superficie mate y continua, sino que presentan extraños pliegues e irisaciones; extraños, en primer lugar, para nosotros mismos. Son películas como esta las que nos descubren estas irregularidades.

El día de la liberación

Llega el último día, el día pactado por ambos para la liberación. «El día de la libertad», así lo llama ella sin rebozo alguno. Freddie logra sobreponerse con entereza de los sinsabores que la comprobación de la falta de afinidad entre ambos le han ocasionado, y prepara una cena de despedida con toda la parafernalia romántica: velas, champán, caviar... Pero la situación se desvía pronto de los caminos de la armonía: ella descubre envuelto en su servilleta un estuche con un anillo de compromiso, mientras Freddie le pide con una mezcla de angustia y apremio que se case con él. Su ingenuidad es en verdad pasmosa cuando trata de tranquilizarla mostrándole, como si ya hiciera falta a estas alturas, que él no espera hacerla físicamente suya hasta que se sienta enamorada de él:

> —Si quieres, podrás tener tu propio dormitorio y encerrarte en él cada noche.
>
> —Pero eso es horrible... No puedo casarme con un hombre del que no me siento toda suya.

Pero ante las súplicas cada vez más acuciantes de él, Miranda accede de pronto a lo que le pide, y lo hace de una forma *excesivamente rápida*. Freddie no tarda en advertir, claro está, que se trata de un intento desesperado por parte de ella de apartar el último obstáculo que se interpone en el camino hacia su liberación definitiva; que si se

pliega a sus pretensiones es porque ansía verse libre de su presencia denunciándolo, a la primera ocasión, ante los testigos y el sacerdote que hacen falta para la boda.

Es el momento de añadir aquí una lente filosófica a la cámara, y conseguir un *zoom* que nos permita ver de cerca, muy de cerca, qué es lo que está pasando y por qué pasa. Freddie se emplea a fondo en pedirle calladamente a ella que se *esfuerce por quererlo,* y ahora lo está haciendo de manera explícita, casi a gritos y desesperado porque el tiempo se acaba; pero, por otro lado, cuando Miranda da signos de plegarse a sus afanes, él no puede dejar de considerarlos simulacros, muestras fingidas de aceptación. Y eso porque intuye —aunque sea oscuramente— que ni un hombre ni una mujer consiguen enamorarse a base de esfuerzo. Freddie ha metido a los dos en una situación trágica y sin salida: si ella lo rechaza, él se siente dolido; pero si ella se aviene a sus pretensiones, él no puede dejar de advertir la impostura, la inautenticidad *obligada,* que hay detrás de una conducta así. Miranda solo puede estar engañándolo cuando actúa de manera aquiescente, engañándolo para salir como sea de la cueva.

En estas condiciones, Freddie casi lo pasa peor cuando ella parece aceptarlo que cuando lo aleja de sí. En este último caso, compone su figura peculiar de la pesadumbre (cabeza ladeada, brazos a lo largo del cuerpo); pero, en el primero, su cara se convierte en un pedazo de hielo en el que sobresale la fría mirada de sus ojos azules. Odio y desprecio es lo que trasluce esa cara, emociones desde luego más peligrosas que la desesperanza o el abatimiento. En suma, nada de cuanto ella haga satisfará lo que él le está pidiendo, porque eso no es algo que se pueda conseguir a fuerza de perseguirlo con premeditación; no algo que se deje alcanzar poniendo voluntad en el intento. Hay en toda la situación una interferencia inesquivable: *tratar* de conseguir un estado de cosas como el enamoramiento impide de hecho que alguien se enamore.

Al notar Freddie que Miranda no es sincera cuando dice estar de acuerdo en casarse con él *(no puede serlo),* y al ver ella que él se ha percatado del asunto, la atmósfera festiva de la última cena se esfu-

ma en cuestión de segundos. Miranda trata de nuevo de huir a la desesperada de su raptor y él recurre otra vez a la bolsa empapada de cloroformo para reducirla.

Amores difíciles

Si, como se ha dicho a menudo, los amores románticos son los amores difíciles, los amores en que hay algún impedimento que no permite que dos personas se entreguen sin obstáculos a consumar su pasión (y, al consumarla, inadvertidamente también la consumen y hacen que se vaya extinguiendo poco a poco), entonces lo que nos muestra esta película es un amor de romanticismo intensísimo por obstaculizado. Un obstáculo que es de índole psicológica y no removible por ninguno de los dos.

En un momento en que él se nos podía aparecer como especialmente odioso por lo que ha hecho (por usar de nuevo el narcótico, por incumplir su promesa de liberación), la película nos reconcilia con su patética figura mostrándonos a Freddie depositando en la cama a una Miranda inconsciente, tendiéndose a su lado y abrazándola estrechamente contra su pecho en una mezcla de arrebato sensual contenido por el respeto y la ternura.

Cuando ella sale de los efectos del cloroformo, Freddie le anuncia que la tendrá retenida unos días más.

> —¿Qué más puedo hacer por ti? ¿Qué más quieres de mí? —implora Miranda, impotente.
>
> —Lo sabes perfectamente. Quiero lo que siempre he deseado. Te podrías enamorar de mí si te esforzases. Yo he hecho todo lo que he podido para facilitártelo. Pero tú no te has querido esforzar.

Aquí Freddie muestra desconocer lo que en otros momentos intuye perfectamente: que ella no puede conseguir enamorarse de él solo a base de empeño. La escena siguiente muestra aún con mayor claridad la naturaleza del problema. Estamos de nuevo en casa de él;

ella acaba de darse un baño y, armándose de valor (se toma un par de copas de jerez de golpe), intenta seducirlo o, por mejor decir, intenta mostrarle que ella siente también por él una atracción amorosa. Es el momento en que Freddie está más cerca del autoengaño. Hay que darse cuenta de que los dos se encuentran metidos en una situación sin salida en gran parte debido a la integridad que Freddie ha mostrado hasta ahora: por más que le duela, Freddie no ha podido admitir hasta aquí como auténticas las muestras de anuencia a sus deseos que ella le ha dado. Pero ahora Miranda juega sus mejores cartas: se sienta en sus rodillas, lo abraza, lo besa, se desnuda ante él. Por un momento parece que va a haber un desenlace «feliz»: se entregará a él, conseguirá su libertad... y luego lo expulsará de su vida como una pesadilla. A lo sumo podemos esperar que una cierta compasión por el delirio amoroso de su guardián le impida denunciarlo ante las autoridades.

Freddie percibe el olor del engaño («Esto no está bien, estás fingiendo»), pero el lenguaje corporal —cabeza ladeada, brazos inertes a lo largo del cuerpo— nos muestra que él está pasando por un momento de debilidad, la debilidad de consentir en el autoengaño y aceptar como buena la mercancía que ella le está ofreciendo. Con el dolor de una sospecha que se resiste a admitir retratado en el rostro, Freddie consiente que Miranda lo despoje de la chaqueta, le desabotone la camisa, le ofrezca sus labios y su cuerpo desnudo... Pero, de repente, en medio de la ofuscación en que su propio deseo lo ha colocado, Freddie rechaza el soborno y vuelve a ver claro: toda esa escena de entrega que le ha preparado solo puede ser una superchería, el último recurso de una mujer para salirse con la suya. Exasperado ante su propia flaqueza momentánea y, más aún, ante la comprobación de hasta dónde está dispuesta a llegar Miranda para alcanzar sus únicos y verdaderos propósitos, los que siempre la han guiado, Freddie se levanta del diván como impulsado por un resorte, moralmente indignado ante la bajeza que ella estaba a punto de cometer. La cosa se hace transparente cuando Miranda, al constatar que él la rechaza, comete el error de decirle:

—Pensaba que me deseabas. Nada más quería complacerte.

—¿Que querías complacerme? ¡Pues eso lo puedo comprar en Londres siempre que me apetezca! ¡Vístete! Antes te respetaba, pero ahora ya veo que eres como cualquier otra mujer que pudiera encontrar por la calle. ¡Harías cualquier marranada para conseguir lo que quieres!

Por fin, Miranda se convence de que su situación (la de ella y la de él) no tiene solución: «No saldré jamás de esta casa con vida, ¿verdad?».

Freddie arrastra a una Miranda apenas vestida de regreso a la lóbrega madriguera en la que lleva ya un mes enjaulada; la conduce maniatada y bajo una fuerte tormenta, que cala sus livianas ropas. Todavía en el exterior, aprovecha un descuido de él, coge una pala y lo golpea con ella en el rostro *una vez*. Al ver la cara ensangrentada de Freddie, es incapaz de darle un segundo golpe y tal vez matarlo. Él aprovecha esta indecisión, se hace de nuevo con ella y la encierra en la bodega. Miranda está horrorizada por lo que ha hecho, y cuando él se marcha a buscar quien lo cure de su herida, exclama sinceramente: «No te mueras, por favor, no te mueras». No es este el lamento interesado de quien sabe que morirá si muere su carcelero. Hay alguna cosa más, y son quizá estos los primeros momentos en los que ella siente algo de sincero afecto (afecto, que no amor) ante los padecimientos, ahora también físicos, de Freddie.

DESENLACE

Él emplea tres días en regresar después de sanar de sus heridas; mientras tanto, Miranda, sola, cubierta únicamente por un sutil albornoz empapado por la lluvia y aterida de frío, ha cogido una grave pulmonía. Cuando Freddie entra por fin en la bodega con la bandeja del desayuno en las manos, ella se muestra febrilmente contenta al verlo de nuevo, curado casi del todo. Pero ahora, cuando él ya no desea su amor ni que lo toque siquiera y, *por lo tanto,* cuando es ya

posible para ella sentir algo especial por él, liberada del peso de la coacción a que Freddie la había sometido, Miranda se desvanece moribunda. Freddie se da cuenta de que esta vez no se trata de ningún truco. El camino al amor también está expedito por su lado. «Todavía te quiero, Miranda», le dice cuando ella ya apenas puede oírlo. Sale en busca de un médico, dejando la puerta del sótano abierta detrás de él. Pero Miranda está ya demasiado enferma para huir o para nada. Freddie regresa al cabo, pero no con un médico (esto lo comprometería, un rasgo de egoísmo por su parte), sino solo con medicinas. Miranda está muerta, de todos modos.

La última escena es un claro error de guión —es lamentable decirlo—, y provoca un brusco anticlímax que echa a perder la atmósfera de romanticismo desbocado en que hasta entonces habíamos estado hipnóticamente inmersos. Pero véala usted mismo y juzgue.

Una nota para acabar. Sé de otras dos películas, españolas ambas, cuyo guión guarda ciertos puntos de contacto con el de *El coleccionista.* Una de ellas es *Átame,* de Pedro Almodóvar; aquí la chica termina enamorándose del que la ha raptado, y es interesante entender por qué el final es tan distinto en este caso. Échele un vistazo, haga el favor. La otra es *Bilbao,* de Bigas Luna; una cinta sumamente sórdida en que la mujer, una prostituta, no llega a despertar del sueño narcótico, porque muere de modo accidental a manos de quien se disponía a enjaularla.

2
Lo que no se puede conseguir a fuerza de voluntad. II

Woody Allen y la leyenda intelectualista

Hannah y sus hermanas

A partir de aquí supondré que usted continúa intrigado por saber más cosas acerca de por qué Freddie no logra que Miranda se enamore de él y, sobre todo, por qué Miranda no puede enamorarse de Freddie por más que en ello le vaya la vida.

A pesar de cuanto suponemos, hay muchos objetivos que no conseguimos alcanzar, no obstante la intensidad con que los deseemos y a pesar del bravío ímpetu que pongamos en obtenerlos. Al contrario, tal parece que un ángel perverso se complace en jugar con nosotros y convierte ese bravío ímpetu, ese empeño tenaz, en algo que se vuelve en nuestra contra y nos impide con mayor eficacia dar alcance a cosas que deseamos intensamente, que son importantes en nuestra vida. Algunas de ellas, quizá las más importantes.

No trate de vencer el insomnio

El insomnio es algo que trastorna la vida de muchas personas y se llega a convertir en una obsesión para ellas. Pero el dormir pláci-

damente es, para desgracia de los insomnes, una de esas cosas que no se disfrutan poniendo los cinco sentidos en alcanzarlas. Ocurre más bien a la inversa, como ha puesto de relieve el filósofo noruego Jon Elster al describir, con verdadera maestría, las fases por las que atraviesa el insomne en una típica noche de tortura:

> Primero uno intenta vaciar su mente, borrar de ella todo pensamiento perturbador. El intento es, desde luego, contradictorio y está condenado al fracaso, puesto que requiere una concentración mental que es incompatible con la ausencia de concentración que uno está tratando de llevar a cabo. En segundo lugar, tras comprender que la cosa no va a funcionar, uno busca autoinducirse un estado de pseudorresignación al insomnio; es decir, actúa como si estuviera persuadido de que el sueño le está esquivando: coge un libro, toma un aperitivo o una bebida, etc. Pero a espaldas de la propia mente se revuelve siempre la idea de que uno puede engañar al insomnio a base de ignorarlo, y que fingir una alegre indiferencia hacia el sueño hará que este finalmente se presente. Pero entonces, y en un tercer estadio, uno comprende que esto tampoco va a funcionar, y enseguida viene la auténtica resignación, la basada en la convicción real, no simulada, de que la noche va a ser larga e inhóspita. Y en ese momento, finalmente y por ventura, el sueño llega [1].

Solo un poco más adelante, Elster emplea otro ejemplo iluminador: «Un truco que rara vez falla para desconcertar a los niños es contarles que tenemos una alfombra mágica que les llevará a cualquier sitio que deseen, con la sola condición de que, mientras la estén usando, no deben pensar jamás en la palabra "Aladino"». Los niños nunca conseguirán nada de esa alfombra mágica, claro está, pues si tienen que pensar que no tienen que pensar en la palabra «Aladino», estarán pensando forzosamente en la palabra «Aladino», y no podrán cumplir con la condición para que la alfombra mágica funcione.

---

[1] J. Elster, *Sour grapes,* Cambridge University Press, Cambridge, 1983, págs. 45 y 46.

Esta es la característica «crueldad» que muestran este tipo de estados de cosas: cuanta más voluntad ponemos en atraparlos, más se nos escapan. Son como esas espantadizas criaturas del bosque, que se alejan de ti apenas advierten que tratas de acercarte, y solo se aproximan, en el mejor de los casos, cuando estás dormido y has cejado en todo intento de establecer contacto con ellas. Se trata de objetivos que alcanzamos mejor cuando hemos desistido de lograrlos, o incluso solo los alcanzamos si hemos efectuado tal desistimiento. Elster ha llamado «subproductos» a los estados de cosas que se comportan de esta forma desquiciantemente elusiva. Que el término «subproducto» no le lleve a engaño, por favor. Es una palabra que proviene del vocabulario de la medicina, y más concretamente de la ciencia farmacéutica; y de ahí pasó al léxico de la economía, en el que un subproducto es un artículo que se obtiene mediante un proceso de producción diseñado para la fabricación de otro bien. Por ejemplo, el serrín es un producto colateral de la consecución de madera: el proceso de producción está claramente pensado para la obtención de madera, pero, de paso, de forma colateral y en calidad de subproducto, se consigue también serrín. En economía, el serrín aparece sin coste y vale mucho menos que la madera. Pero, en la vida de las personas, es el «serrín» lo que más importa; son los subproductos lo que más cuenta. Elster lo explica así:

> Se dice a veces que todas las cosas buenas de la vida son gratis: una afirmación más general podría ser que todas las cosas buenas de la vida son esencialmente subproductos... Más en concreto, los subproductos están ligados a lo que acude a nosotros en virtud de lo que *somos,* como cosa distinta a lo que podemos lograr por esfuerzo o afán[2].

Imaginemos a alguien que está preocupado por el envaramiento de su conducta y se ha propuesto ser más espontáneo o natural. *Pretender ser espontáneo* es otro ejemplo de subproducto: si nos ponemos a ello de manera racional y deliberada, no estaremos haciendo otra

---

[2] J. Elster, *Sour grapes,*ob. cit., 1983, pág. 108.

cosa que vigilarnos y supervisar nuestro comportamiento, y esa vigilancia y supervisión impedirán que la anhelada espontaneidad aflore. Se observa con los subproductos un curioso fenómeno de interferencia: el acto mismo de intentar algo interfiere con el logro de lo intentado. Empezaremos a estar más cerca de la espontaneidad cuando, tras los reiterados fracasos de conseguirla racionalmente, hayamos dejado de hacernos presión para apoderarnos de ella. Por eso nunca estuvo tan cerca Freddie de que Miranda se enamorase de él que cuando, al final de *El coleccionista,* ya no desea su amor ni que ella lo toque.

Los libros de autoayuda no ayudan

Un problema general de los llamados «libros de autoayuda» es que normalmente te ofrecen recetas para conseguir estados de cosas (la felicidad, el aumento de autoestima, la espontaneidad, caer simpático o enamorar a alguien del sexo opuesto, olvidarse de un trance amargo en nuestras vidas, etc.) que es erróneo plantearse como *metas* alcanzables mediante procedimientos racionales. Tomemos el caso de la felicidad. Es absurdo, grandilocuente y curiosamente *vacío* intentar de manera premeditada y consciente ser feliz; así, a las bravas, en abstracto, de buena mañana. Por lo general, lo que se quiere son cosas más concretas que la felicidad: se quiere acabar una novela o un cuadro, se quiere ser reelegido para un puesto político, se quiere alcanzar el premio Nobel de Medicina, etc.; y es mientras se está en ello, o inmediatamente después, cuando la felicidad sobreviene, nos visita en silencio sin haberla convocado de manera expresa. Qué mejor momento que este para recordar las clarividentes palabras del filósofo y economista inglés del siglo XIX John Stuart Mill:

> Desde luego no dudaba en la convicción de que la felicidad es la prueba de todas las reglas de conducta y el fin que se persigue en la vida. Pero ahora pensaba que este fin solo puede lograrse no haciendo de él la meta directa. Solo son felices (se me ocurría) los que tienen la mente fijada en algún objeto que no sea su propia felicidad: la

> felicidad de otros, la mejora de la Humanidad o, incluso, algún arte o proyecto que no se persiga como un medio, sino como una meta en sí misma ideal. Así, apuntando hacia otra cosa, encuentran incidentalmente la felicidad [...] Preguntaos si sois felices, y cesaréis de serlo. La única opción es considerar, no la felicidad, sino algún otro fin externo a ella, como propósito de nuestra vida. Dejad que vuestras reflexiones, vuestro escrutinio y vuestra introspección se agoten en eso. Y si tenéis la fortuna de veros rodeados de otras circunstancias favorables, inhalaréis felicidad con el mismo aire que respiréis, sin deteneros a pensar en ella, sin dejar que ocupe vuestra imaginación, y sin ahuyentarla con interrogaciones fatales[3].

Pongamos otro ejemplo: en un libro de autoayuda le sugieren hacer una importante donación a una ONG (Médicos sin Fronteras, Cáritas, Unicef o la Cruz Roja, digamos) con objeto de mejorar su autoestima. Si usted efectúa la donación con la vista puesta en ese propósito, la cosa no funcionará; para que funcione, usted ha de llevar a cabo la donación con la intención sincera de ayudar a los necesitados, y nada más; si tiene otro propósito en su cabeza, como dar lustre a la imagen que de sí mismo tiene, entonces lo que está haciendo no le va a servir de nada. La autoestima es un subproducto que solo adviene si no se busca deliberadamente.

Supongamos que, en el libro de autoayuda, han previsto esta dificultad y le han encarecido que no piense en su propia imagen cuando entregue el dinero, que solo piense en los pobres y menesterosos del mundo. En este caso, usted se verá envuelto en el mismo problema que el niño que, para que le funcione la alfombra mágica, tiene que esforzarse en no pensar en la palabra «Aladino»: si usted se concentra y pone sus cinco sentidos en no pensar en sí mismo, sino solo en los demás cuando hace la donación, entonces no podrá dejar de pensar en sí mismo. La orden que está impartiendo a su cerebro, «Olvídate de ti mismo», es contradictoria en un sentido pragmático, imposible de cumplir.

---

[3] J. S. Mill, *Autobiografía,* Alianza Editorial, Madrid, 1986, págs. 148 y 149.

El mensaje que nos transmiten los subproductos se puede resumir así: dedícate a perseguir *otra cosa* y, si todo va bien, los subproductos te caerán en el regazo, acudirán a ti de manera adventicia. Los subproductos ponen en jaque la soberbia racionalista de que podemos conseguir moldear tanto el mundo exterior como nuestro propio medio intrasubjetivo, fijándonos las metas y poniendo luego a trabajar los medios o recursos adecuados.

Por supuesto, no todas las cosas se comportan como los asustadizos subproductos, ni mucho menos. Es más, estamos habituados a pensar que lo que hacemos, lo hacemos de forma premeditada y porque previamente nos hemos trazado un plan para hacerlo. Concebimos el deseo de ir al cine una tarde, consultamos la cartelera, escogemos la película que más nos atrae, comprobamos en qué sala la proyectan y nos encaminamos hacia allí. Queremos comprar un piso y acudimos a una agencia inmobiliaria o echamos un vistazo a la sección de anuncios por palabras de los periódicos. Freddie se propone raptar a Miranda, la sigue a todas partes, toma nota de sus rutinas, prepara el cloroformo y la asalta en un callejón estrecho y solitario. Ninguno de estos objetivos, ni muchos otros más, son subproductos, por supuesto. Hay múltiples ocasiones en que empleamos la racionalidad, y deliberamos con nosotros mismos (o con otros) acerca de los medios más idóneos para alcanzar un determinado fin. Y hay ocasiones, más solemnes, en que también deliberamos acerca de la racionalidad de nuestros mismos fines. Pero lo que mantiene la *leyenda intelectualista* es que *siempre* estamos haciendo esto, o que siempre *deberíamos* hacer esto: decidir, en cada trance de nuestra vida, en cada paso que damos, de manera consciente y racional. Incluso se ha presentado como ideal de vida filosófico el actuar precisamente así.

La leyenda intelectualista

El meollo de lo que el filósofo británico Gilbert Ryle llamó la «leyenda intelectualista» se puede captar repasando una escena con la que muchos nos encontramos familiarizados: un estudiante se di-

rige con cara de pocos amigos al profesor que acaba de entregar los exámenes de la asignatura para que los alumnos los revisen, y le espeta lo siguiente: «La nota que me has puesto es injusta». El profesor se lo toma por el lado flemático y le responde: «De acuerdo; pero antes dime: ¿qué significa para ti la palabra "injusto"?», dándole a entender con mayor o menor claridad que si no es capaz de definir correctamente la palabra su protesta carece de fundamento, pues en ella aparece un término cuyo significado el airado alumno desconoce. Según la «leyenda intelectualista» estamos continuamente haciendo dos cosas: 1) una operación mental: decidir, rememorar una definición, repasar un criterio o máxima; y 2) una operación práctica: poner por obra lo decidido, hablar aplicando las definiciones, comportarnos de acuerdo con las máximas tenidas en cuenta. Y no se debe hacer lo segundo sin haber hecho antes lo primero. Cuando actuamos sin haber previamente recapacitado, nuestra conducta no puede ser considerada inteligente, sino solo mecánica o instintiva. De acuerdo con la leyenda intelectualista,

> el sujeto debe primero reconocer internamente ciertas proposiciones acerca de lo que debe hacer... para comportarse —solo después— de conformidad con tales dictados. Debe aconsejarse a sí mismo antes de poder actuar. El cocinero debe recitarse a sí mismo las recetas antes de poder cocinar; el héroe debe prestar oído (interno) a algún imperativo moral apropiado antes de lanzarse al agua para salvar al ahogado; el ajedrecista debe repasar en su cabeza todas las reglas y tácticas del juego antes de poder hacer movimientos correctos y hábiles. De acuerdo con esta leyenda, hacer algo pensando en lo que se está haciendo es hacer dos cosas: tener presentes ciertas proposiciones adecuadas y poner en práctica lo que las mismas indican. Es hacer un poco de teoría y, luego, un poco de acción[4].

---

[4] G. Ryle, *El concepto de lo mental,* Paidós, Buenos Aires, 1967, págs. 29 y 30. A partir de aquí hago uso de algunos pasajes de mi artículo «¿Es realmente bueno el bien común?», publicado en *Claves de Razón Práctica,* 132 (mayo de 2003), págs. 40-48.

En muchos de los diálogos platónicos, el juego favorito de Sócrates consiste en entregarse a lo que se podría llamar «intelectualismo semántico», que es lo mismo que hace el profesor del ejemplo: alguno de sus interlocutores emplea incidentalmente un término y Sócrates le estrecha para que dé el significado de la palabra que acaba de emplear. En el *Eutifrón* se debate acerca de la piedad; en el *Laques* se discute la definición de *valor;* en el *Lisis* se habla de la amistad; en el *Cármides,* de la mesura o autodominio; en la *República,* de la justicia. Los interpelados por Sócrates se encuentran en la desairada situación de reconocer que las definiciones que dan son inapropiadas, lo que permite al irónico maestro, a nuestro divino impertinente, ponerles delante de la embarazosa conclusión de que creían saber lo que no sabían. Lo que pretenden Sócrates y el profesor del ejemplo anterior es lo mismo: hacer ver que solo se puede usar con competencia una palabra si previamente se da una definición clara y adecuada de ella. Aunque una pretensión así parece que va de suyo, se esconde en ella una importante confusión, la de no diferenciar dos formas de conocimiento: el teórico y el práctico.

Sabiduría sin reflexión

Saber enunciar las leyes mendelianas de la herencia o saber que la Revolución rusa tuvo lugar en octubre de 1917 y estuvo capitaneada por Lenin son muestras de conocimiento teórico. En cambio, saber montar en bicicleta es una habilidad o conocimiento práctico. Supongo que la mayoría de los ciclistas ignoran las leyes de la mecánica de Newton, y lo que es seguro es que no pedalearían mejor si las conocieran. Además, se ha comprobado que tienen nociones equivocadas sobre lo que realmente están haciendo. Como dice Neil R. Carlson, cuando aprendemos a montar en bicicleta

> aprendemos a hacer ajustes automáticos con nuestras manos y cuerpo que mantengan nuestro centro de gravedad por encima de las ruedas. La mayoría de nosotros no puede describir las reglas que go-

> biernan nuestra conducta. Por ejemplo, ¿qué creemos que debemos hacer si estamos a punto de caer hacia la derecha mientras montamos en bicicleta? Muchos ciclistas dirían que compensan el movimiento girando el cuerpo hacia la izquierda. Pero no es cierto: lo que realmente hacen es girar el manillar a la derecha. Si movieran su cuerpo hacia la izquierda, de hecho se caerían antes, porque ello forzaría a la bicicleta más hacia la derecha. Lo esencial es que, a pesar de haber aprendido a hacer los movimientos adecuados..., no necesariamente son capaces de describir verbalmente en qué consisten esos movimientos[5].

Es decir, podemos tener ideas equivocadas acerca de lo que hacemos y, a pesar de ello, hacerlo bien: una muestra elocuente de que la mayor parte de las veces no necesitamos de esas ideas ni hacemos uso de ellas para conseguir o afianzar una destreza práctica. Algo parecido ocurre con el uso del lenguaje: aprendemos a utilizar correctamente las palabras presenciando cómo otros las emplean y atendiendo a las circunstancias de contexto, que no son únicamente verbales, sino también en muchas ocasiones extraverbales. Volviendo al ejemplo del estudiante respondón, parece ahora claro que saber emplear la palabra «injusto» es una habilidad práctica, que se aprende igual que casi todas las habilidades prácticas: observando qué hacen los que ya son diestros y tratando de imitarlos. El alumno que protesta puede ser el hermano menor de una familia, y tanto él como su madre han comprobado que el padre trata con un marcado favoritismo al hermano mayor (le da más dinero para sus gastos, disculpa conductas en él que, en cambio, no deja pasar al pequeño, etc.), y ha visto cómo su madre le ha dirigido a su marido este reproche: «Tratas injustamente al pequeño». Tal vez sea la primera vez que el chico ha oído la expresión, y no solo ha oído la palabra, sino que conoce de primera mano la situación global (los hechos de naturaleza no verbal) en que la palabra se ha utilizado. Al poco tiempo ve una película de vaqueros en que se va a linchar a una persona que los

---

[5] N. R. Carlson, *Fisiología de la conducta,* Ariel, Barcelona, 1999, pág. 549.

espectadores saben que es inocente. El héroe de la película se dirige a la enfurecida turba y les previene: «Lo que vais a hacer es una injusticia». Estas situaciones (y otras) le pueden servir al aprendiz de hablante de modelo para, en circunstancias que sean relevantemente similares, hacer uso de la palabra «injusto». Es así como aprendemos a usar de forma correcta las palabras: atesorando en la memoria paradigmas de uso. Es muy posible que después olvidemos por completo las circunstancias en que aprendimos a emplear bien un término, pero eso no impide que esas circunstancias nos hayan servido de «pista de entrenamiento» para manejar bien la expresión.

Lo que podemos dar por sentado es que no aprendemos a usar las expresiones de una lengua leyendo previamente, de cabo a rabo, un diccionario. Y no solo porque tratar de aprender así un idioma sería árido y extenuante, sino porque, más allá de esto, aunque lo hiciéramos, nuestro conocimiento práctico de cómo emplear las palabras sería incompleto si usáramos este método: el diccionario no nos daría una información crucial, la de las circunstancias verbales y extraverbales en que las palabras son empleadas.

Las destrezas lingüísticas son un caso de lo que el pensador irlandés del siglo XVIII Edmund Burke llamaba «sabiduría sin reflexión»[6]; y no es solo que la reflexión no sea necesaria para llevar a feliz término esas destrezas, sino que también sucede que hay serias limitaciones cuando se trata de envasar en los moldes verbales del conocimiento reflexivo las habilidades prácticas: cuando se intentan estos trasvases hay pérdidas importantes de líquido informativo, que tienen que ver con la dificultad de captar las circunstancias *concretas,* tanto verbales como extraverbales, en que tuvo lugar el aprendizaje práctico y que fueron cruciales para este[7]. Por eso decía Ludwig

---

[6] Cit. en T. Sowell, *A Conflict of Visions,* William Morrow & Co., Nueva York, 1987, pág. 46. Véanse también C. B. Macpherson, *Burke,* Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 65; y R. Nisbett, *Conservadurismo,* Alianza Editorial, Madrid, 1995, págs. 41-55.

[7] Acerca de esta «pasión inútil» (o casi) de intentar capturar reflexivamente los saberes prácticos, véase M. Polanyi, *The Tacit Dimension,* Peter Smith, Gloucester (Mass.), 1983, pág. 20. O, mejor, vuelva a leer el hilarante escrito de Julio Cortázar

Wittgenstein que la mejor prueba de que se conoce el significado de una palabra es saber usarla en las circunstancias adecuadas: «Para una *amplia* serie de casos —aunque no para todos— en los que empleamos la palabra "significado", la misma puede ser definida de este modo: el significado de una palabra es su uso en el lenguaje» [8]. No hace falta aportar una definición explícita previa con el fin de quedar autorizado para el empleo posterior de la palabra, y se equivoca quien nos pide tal cosa. De modo que seguramente eran los rivales dialécticos mortificados por Sócrates los que estaban en lo cierto: al usar una palabra correctamente en el contexto apropiado estamos mostrando que conocemos *ya* su significado, aunque no sepamos dar cuenta verbal de él.

Los conocimientos prácticos o habilidades se apoyan en más conocimiento tácito de lo que suponemos y en menos conocimiento explícito de lo que imaginamos. Se apoyan, dicho con algo más de detalle, no solo en modelos emulables, sino en una *historia* de ejercitación previa, a lo largo de la cual cada conducta no ha sido una simple repetición maquinal de la anterior, sino que cualquiera de esas conductas ha quedado bajo el control de sus consecuencias, que han reobrado sobre la respuesta afinándola con cada nueva emisión, aumentando su idoneidad. Ese proceso de ajuste paulatino, aunque revela un aprovechamiento inteligente de la experiencia previa, no necesita en ningún momento de la participación de la consciencia alerta del sujeto. Tirar al blanco o jugar al ajedrez son ejemplos de habilidades prácticas, algo que ha mejorado en su ejecución merced a la experiencia acumulada. Las habilidades prácticas son actividades inteligentes aun cuando no vayan precedidas de una atención teórica hacia las reglas ni de su recitado, ni sean el resultado de aplicar esas reglas. Incluso aquellas personas con habilidades prácticas

---

«Instrucciones para subir una escalera», recogido en *Historias de cronopios y de famas,* Edhasa, Barcelona, 1970, págs. 21 y 22.

[8] L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* Basil Blackwell, Oxford, 1976, § 43, pág. 20. (El libro se publicó originalmente en alemán, con el título de *Philosophische Untersuchungen,* y de manera póstuma, en 1953.) Quizá valga la pena recordar que Gilbert Ryle fue un estudiante de Wittgenstein.

—como la música o la cirugía— que requieren o suelen requerir buenas dosis de conocimientos teóricos no son juzgadas como inteligentes por la posesión de esos conocimientos teóricos, ni siquiera por su aplicación, sino ante todo por su capacidad para haber aprendido a hacerlo mejor a partir de la práctica continuada.

Este conocimiento tácito no está verbalmente articulado, lo que dificulta que una mentalidad racionalista lo reconozca como tal conocimiento. Para alguien con esa mentalidad solo es conocimiento el que se puede meter entre las dos tapas de un libro[9].

Es tal vez el momento de insistir en que no trato ni por un momento de sustituir la leyenda intelectualista por una leyenda antiintelectualista: es por supuesto evidente que en muchas situaciones meditamos antes de actuar. Lo erróneo de la leyenda intelectualista no está en esto, sino más bien en dos cosas distintas: en suponer que *siempre* es necesaria la meditación racional para la ejecución de una conducta inteligente; y en dar por sentado que el uso de la racionalidad es en toda circunstancia el mejor procedimiento que se puede emplear para establecer el modo idóneo de actuar. En los saberes prácticos no suele ser este el caso, y puede incluso acontecer que prestar atención teórica a los detalles de una habilidad que ya hemos adquirido interfiera con la ejecución de esa habilidad o nos vuelva más torpes en ella. «Por concentrar la atención en sus dedos, un pianista hará que se paralice temporalmente su movimiento»[10].

El modo de conocimiento habitual en la vida del individuo y también en el espacio colectivo es este saber práctico que, por la modestia de medios que emplea, suele pasar inadvertido, pero que, a pesar de ello, constituye el *basso ostinato* que soporta tanto la existencia individual como la colectiva. El conocimiento teórico, reflexivo, es comparativamente más infrecuente pero a la vez más vistoso; monta más estruendo en torno a él y se las arregla para hacerse notar.

---

[9] El modo en que funciona la cabeza de un racionalista está muy sagazmente captado por Michael Oakeshott en *Rationalism in Politics and Other Essays,* Liberty Press, Indianápolis, 1991, págs. 5-42 y 99-131.

[10] M. Polanyi, ob. cit., pág. 18.

En muchas ocasiones su papel es crucial para rectificar las inercias perniciosas en que puede incurrir una sabiduría práctica irreflexiva[11]. Pero la función de la racionalidad no es aquí sustituir los hábitos, las normas y las instituciones por ese minucioso cavilar que, presuntamente y según la mentalidad intelectualista, debiera preceder a toda conducta inteligente, sino, todo lo más, inaugurar modos de proceder que, con el transcurso del tiempo, se convertirán en nuevos hábitos, normas e instituciones. En cualquier caso, la supervisión racional de cada una de nuestras acciones es un ideal impracticable y, además, innecesario en muchos casos, extenuante en otros y contraproducente en casi todos. ¿Qué pensaríamos de quien, por ejemplo y en vena socrática, nos intimara a repasar mentalmente la definición de cada palabra antes de pronunciarla?

DEL INTELECTUALISMO A LA UTOPÍA

El aprendizaje moral se realiza de forma parecida al aprendizaje lingüístico: asistiendo al comportamiento de personas rodeadas de un fuerte halo de ejemplaridad y tratando de emularlas. Al imitar al modelo entramos en conocimiento implícito de las reglas seguidas por este en su conducta. Ambas cosas —la conducta y las reglas— forman parte del mismo lote y, de hecho, lo que capta expresamente el aprendiz es la conducta del modelo, no las reglas subyacentes que la acompañan como sombras[12]. No hace falta que conozcamos teóricamente las reglas por separado, lo que equivale a decir que no es necesario leer manuales de ética o de buenas maneras para comportarse bien.

No era este, en todo caso, el punto de vista ni de Sócrates ni de Platón. Es muy posible que su intelectualismo semántico les condu-

---

[11] Véanse las penetrantes palabras de Michael Oakeshott sobre este particular en su libro, ya citado, págs. 465-487.

[12] A. S. Reber, *Implicit Learning and Tacit Knowledge,* Oxford University Press, Nueva York, 1993, pág. 113.

jera a otra forma de intelectualismo: el *intelectualismo moral,* la suposición de que para obrar bien hay que, con antelación, conocer teóricamente lo que significa el bien. Una vez que se conoce la idea de bien, la voluntad no puede sino hacer lo que es bueno. Es otra forma de pasar por alto que el obrar bien es una habilidad práctica que precisa, para ser desarrollada, de la imitación de modelos de conducta, más que de la sesuda reflexión o la lectura de un manual de ética que nos aclare el concepto de lo bueno. Una consecuencia del intelectualismo moral es que la maldad se atribuye a la ignorancia; solo se obra mal por desconocimiento, por falta de luces. Pero una vez que la antorcha de la razón ha iluminado lo que es bueno, la voluntad, que es una potencia subordinada y cautiva, no puede dejar de realizarlo [13].

Si Sócrates y Platón comparten el intelectualismo moral, el *intelectualismo político* parece ser ya una teoría original de Platón, que encuentra su expresión canónica en el que es considerado su diálogo más influyente: la *República* [14]. Es allí donde sostiene que una minoría de la población —los filósofos—, expresamente educada durante años de manera exigente y selectiva en el conocimiento de la verdad, y señaladamente en la aprehensión intelectual de la Idea de Bien, es

---

[13] El *locus* clásico del intelectualismo moral está en *Protágoras,* 345d-e. Aristóteles se desmarca de esta postura socrática en *Ética a Nicómaco,* 1145b. Martha Nussbaum subraya más en general que para Aristóteles saber cómo comportarse en una situación concreta depende de una sabiduría prudencial obtenida por experiencia en el trato con casos particulares resueltos en el pasado. En su libro *La fragilidad del bien* (Visor, Madrid, 1995, pág. 454) se encuentra claramente expuesto este enfoque. Véase también K. R. Popper, *La sociedad abierta y sus enemigos,* Paidós, Barcelona, 1982, pág. 131.

[14] Es cierto que ya Sócrates encontraba descabellada la práctica ateniense de asignar la mayor parte de los cargos públicos por sorteo. Si no nos embarcamos en una nave tripulada por ignorantes en el arte de la navegación, con mayor razón no deberíamos confiar la conducción de la nave del Estado, aún más difícil de gobernar, a los que carecen de la virtud política. Y esta virtud política descansa para Sócrates en un saber teórico acerca de los diversos asuntos públicos. Pero será Platón el encargado de dotar de concreción a esta idea socrática de que la virtud política se aprende y de que hay que educar a los más capaces —siguiendo un programa de formación preciso y progresivo— para que sean ellos, los mejores (y no cualquiera), los encargados de conducir la nave del Estado.

la única facultada para diseñar la ciudad ideal y gobernarla después. La sabiduría acerca de lo que es el bien nos hace moralmente buenos, y si poseemos esa sabiduría en grado superlativo o eminente, tal cosa nos destina de forma natural a dirigir la ciudad y los destinos de los demás. En la *República* de Platón nos encontramos con la primera defensa literaria conservada de una utopía social de signo totalitario. Los escritos utópicos anteriores se han perdido o solo los conocemos por referencias indirectas[15].

Pero el totalitarismo es un fenómeno político que no se ha dado sino hasta el siglo XX, y en dos formas tan dispares como el nazismo y el comunismo[16]. Un régimen totalitario no es simplemente un régimen dictatorial. De modo correcto distinguía el profesor de filosofía Alfred Hoernlé, en una conferencia dada en abril de 1937 en la Universidad de Johannesburgo, entre el simple tirano o dictador (que se beneficia del poder pero que no quiere hacer nada con él, salvo conservarlo o acrecentarlo) del líder totalitario, que anda detrás de algo mucho más peligroso: emplear el poder como instrumento para realizar una *idea* que le resulta personalmente enardecedora, en la visión de cuya pureza se consume: una sociedad organizada de forma perfecta, siguiendo un plan intelectual[17].

Un déspota absoluto, como Luis XIV de Francia, puede decir aquello de «El Estado soy yo» en su intervención ante el Parlamento el 13 de abril de 1655. Pero lo que le faltaba a Luis XIV para convertirse en alguien en verdad temible era lo que precisamente distingue al gobernante totalitario, y es verse a sí mismo como el arquitecto de un orden social definitivo en su perfección. El Estado, con todo su

---

[15] Cf. R. Pipes, *Propiedad y libertad,* Turner y FCE, Madrid y México, 2002, págs. 25 y 26.

[16] Stefan Zweig mantuvo que la Ginebra del siglo XVI sometida al puño de hierro de Calvino era ya un régimen totalitario, solo que a escala reducida. De la Ginebra calvinista dice Zweig precisamente aquello que caracteriza a un gobierno totalitario: «Es la primera vez que en Europa se acomete el intento de llegar a una uniformización completa de todo un pueblo en nombre de una idea» (S. Zweig, *Castellio contra Calvino,* El Acantilado, Barcelona, 2001, pág. 49).

[17] Véase D. Antiseri, *La Viena de Popper,* Unión Editorial, Madrid, 2001, págs. 408 y 409.

instrumental coercitivo, es el medio para plasmar esta idea de *bien común* que se ha apoderado de la imaginación del dirigente. Él es el único que conoce en qué consiste la voluntad colectiva, lo que «su pueblo», «su nación» e inclusive «la humanidad» realmente quieren, lo que les hará felices. Si los individuos tienen proyectos de vida personales, si hay instituciones sociales que persiguen determinados fines, unos y otros han de ser vaciados de sus deseos, de modo tal que únicamente subsista la voluntad del líder, que se confunde con la voluntad general. El totalitarismo tiene, por lo tanto, un efecto devastador tanto sobre las instituciones de la sociedad civil como sobre los individuos y sus planes de vida. En este afán excluyente de cualquier otro centro de voluntad estriba la diferencia entre un régimen meramente autoritario o autocrático y uno totalitario.

«HANNAH Y SUS HERMANAS»

Pensará, con razón, que hace ya un buen rato que me he puesto las botas de siete leguas y estoy corriendo desalado por la historia de la filosofía. La reflexión sobre el intelectualismo socrático y sus consecuencias nos ha llevado ya muy lejos, nada menos que hasta las utopías totalitarias padecidas en el siglo XX. Todo esto está muy bien y tiene su interés, pero ahora lo mejor será volver grupas y recapitular parte de lo dicho; recordando, en especial, que la leyenda intelectualista, no obstante su prestigio y el de sus valedores, tiene fundamentos menos sólidos de lo que se cree, y que los saberes prácticos y los subproductos desafían con éxito la leyenda. La racionalidad tiene un papel reducido, cuando lo tiene, en estos fenómenos, *y además suele ser mejor que así sea.*

También es el momento de recordar que este es un libro de filosofía *y cine,* no solo de filosofía. De modo que le propongo volver a la pantalla y repasar una película de Woody Allen en que se pone en solfa también la leyenda intelectualista: *Hannah y sus hermanas.*

En realidad, me interesa para mis propósitos solo una rebanada de la película (de las muchas que tiene): la historia de Mickey, un hi-

pocondríaco interpretado —¿podía ser de otro modo?— por Woody Allen.

Mickey es productor de televisión y también el ex marido de Hannah (Mia Farrow). Visita a su médico de cabecera por un pequeño problema de audición en su oído derecho; ha notado un ligero zumbido en ese oído desde hace un mes aproximadamente. «¿Y solo lo ha notado en un oído?», pregunta el médico. «Sí, solo en un oído. ¿Sería mejor si tuviera el problema en los dos?». El médico le manda a un hospital para que lo vea un especialista y le haga pruebas de audiometría. Avivada ya su suspicacia de hipocondríaco, hace una llamada telefónica a otro galeno que conoce, el doctor Wilkes, a quien también refiere sus problemas. El doctor Wilkes le explica que lo que le pasa puede obedecer a una gripe, un pequeño ruido, causas hereditarias... Aliviado, Mickey suspira: «Ah, de acuerdo, ¿pero nada grave, eh?». «Bueno, sí —comenta reflexivamente el doctor—; dentro de una amplia gama de posibilidades, está el tumor cerebral.» Mickey entra en un estado de congelación instantánea al oír estas palabras, pronunciadas por un médico que, más que otra cosa, parece guiado por su celo profesional y por no dejar fuera ninguna hipótesis. Pero, como buen hipocondríaco, Mickey solo presta oídos a esta última y más fatídica posibilidad, y empieza a convencerse de que está a punto de morir víctima de un cáncer.

El día convenido, Mickey pasa las pruebas de audiometría en el hospital. El especialista que lo atiende no lo tranquiliza del todo: hay una «pequeña zona gris» en el cerebro de Mickey. Lo vuelve a citar para el lunes de la semana siguiente con el fin de hacerle pruebas aún más exhaustivas, que incluyen un escáner de su cerebro. «¿De mi cerebro?», pregunta Mickey al borde del colapso.

Durante el terrible fin de semana, Mickey empieza ya a *sentir* que hay en su cerebro «un tumor del tamaño de una pelota de baloncesto». El tormento de la incertidumbre desaparece cuando el lunes le dicen, por fin, que todo está en orden, que no tiene nada grave. Mickey abandona la clínica dando saltos de alegría..., hasta que, de repente, en plena calle, se detiene, así, de golpe. Como le cuenta

luego a una compañera de trabajo, ha recibido como un rayo la revelación de que su vida tiene los días contados; esa presunta vecindad de la muerte le ha abierto los ojos al desolador panorama de que todos sus esfuerzos mundanos («nuestras vidas, el programa [de televisión], el mundo entero») carecen de sentido, no hay nada por lo que merezca la pena vivir. Tal vez no vaya a morir de manera inminente, quizá no hoy ni mañana, pero sí un día u otro.

> —¿Y hasta ahora no te habías dado cuenta? —le pregunta incrédula su compañera.
>
> —Siempre lo he sabido, pero no lo he tenido aquí, en el fondo de la mente, porque es una cosa horrible cuando la piensas.

Por decirlo en términos deliberadamente clásicos, Mickey está pasando por una crisis existencial, se está preguntando por el significado de su vida, o por si su vida tiene significado en absoluto. Ya sabe que la filosofía no le va a proporcionar respuestas ni consuelo: ni Nietzsche ni Freud ni Sócrates («por cierto, que tenía la costumbre de cepillarse a jóvenes griegos») van a resolverle sus dudas existenciales. ¿Para qué todo? «Quizá los poetas estén en lo cierto —piensa—, quizá el amor es la única solución.»

Al final acude al gran remedio: la religión o, por mejor decir, las religiones. Efectúa una especie de encuesta privada sobre lo que ofrecen, o prometen, diferentes religiones para el más allá. Empieza sondeando a un cura católico, al que confiesa sin tapujos: «Tengo que poder creer en algo porque, si no, la vida carece por completo de sentido». Mickey tiene muy claro, por lo demás, en qué sector del catolicismo desea encuadrarse:

> —Quisiera entrar en la facción que milita en contra de la religión en las escuelas y contra la nuclearización.
>
> —O sea que, de momento, usted no cree en Dios —concluye con buen sentido el sacerdote.
>
> —No, pero deseo creer, estoy dispuesto a hacer lo que sea... Si no puedo creer en Dios, no creo que valga la pena seguir viviendo.

Para facilitarse las cosas, compra libros, imágenes religiosas, crucifijos... y un bote de mayonesa Hellman's (todo junto). La cosa no da resultado, claro.

Después prueba con los *hare-krishna.* «Sé que vosotros creéis en la reencarnación, y por eso me interesa», le explica a un miembro de la secta, al que también pone al corriente de sus esfuerzos anteriores por hacerse católico: «La cosa no funcionó. Lo estudié y puse interés e hice un gran esfuerzo. Pero el catolicismo para mí era: morir ahora, pagar después, ¿sabes?». Mickey está sobre todo interesado en las condiciones de la reencarnación para un *hare-krishna:* «¿La reencarnación significa que mi alma iría a parar a otro ser humano, o volvería en plan foca u oso hormiguero, o algo por el estilo?». El miembro de la secta, notando la avidez de Mickey por las *ventajas* de convertirse a su religión, le regala folletos y libros de propaganda. Según se aleja, Mickey se da cuenta de que no se ve como un *hare-krishna* (realmente resulta desternillante imaginarse a Woody Allen con una túnica azafranada, la cabeza rapada y bailando en los aeropuertos).

El detalle finamente humorístico de toda esta sección transversal de la película es que se nos presenta a una persona que se desvive por tener una creencia *por* el confort espiritual que esta vaya a proporcionarle. Nadie adquiere creencias así. No es el bienestar que podamos disfrutar por tener una determinada fe lo que nos hará tenerla: las creencias (religiosas o no) se tienen por otros motivos, y el bienestar que nos puede ocasionar el tenerlas es un efecto colateral de estas, que no podemos, por mucho que queramos, emplear nunca como fin o propósito para tenerlas. Las creencias se comportan como subproductos: no podemos hacernos con ellas a voluntad, persiguiéndolas para conseguirlas y así gozar del bálsamo psicológico que nos procuran. Los intentos de Mickey de hacerse católico o *hare-krishna,* teniendo descaradamente a la vista los beneficios mentales que ganará con su conversión, impiden e impedirán una y otra vez que esta se produzca. Hay cosas, que están entre las más importantes de nuestra vida, que, si se persiguen, no se consiguen: su búsqueda racional y deliberada obstaculiza activamente que comparezcan ante nosotros, a pesar de lo que la leyenda inte-

lectualista y sus principales patrocinadores, Sócrates y Platón, nos puedan contar.

Sabemos lo que Woody Allen dice de Sócrates: «que tenía la costumbre de cepillarse a jóvenes griegos». Aunque, por supuesto, no sabremos nunca con seguridad lo que Sócrates diría a Woody Allen, las páginas anteriores nos pueden dar más de una pista acerca de cómo hubiese discurrido una charla entre ambos, el filósofo ateniense y el cineasta neoyorquino. Lo que es seguro es que sería una charla que pocos querrían perderse.

3
LO QUE NO SE PUEDE CONSEGUIR A FUERZA DE VOLUNTAD. III
Ciudadano Kane

¿QUÉ SIGNIFICA «ROSEBUD»?

Estoy convencido de que usted ha entendido ya lo que son los subproductos, y sería por mi parte una imperdonable descortesía dudar de su inteligencia insistiendo más sobre el asunto. Pero póngase por un momento en mi situación: la cuestión de los subproductos está también en los sótanos de una de las mayores joyas cinematográficas de la historia, *Ciudadano Kane,* de Orson Welles, y es para mí demasiado tentador hablar de esta película aprovechando lo que ya hemos averiguado de los subproductos. Ya sabe que Oscar Wilde decía que la única forma de superar una tentación es ceder a ella, de modo que, tras dudarlo un poco (no mucho, no vaya a creer), me he inclinado por seguir este sabio consejo; como, por otra parte, en *Ciudadano Kane* están presentes otros materiales, casi propios de un apólogo o fábula moral, cuento con que lo que le diga a continuación no le resulte del todo redundante[1].

---

[1] Aunque emplea otro lenguaje, parte de la interpretación de *Kane* que sugiero a continuación debe algo a lo que sobre la película dice Fernando Savater en su *Ética para Amador,* Ariel, Barcelona, 1991, págs. 78-80.

La película arranca con Charles Foster Kane (Orson Welles) en su lecho de muerte, mientras una copiosa e interminable nevada continúa cayendo en el interior de un pisapapeles esférico, con una casita de campo dentro, que Kane sostiene en su mano izquierda. Sigue un primer plano con su boca, parcialmente oculta por un ralo bigote, pronunciando la palabra «Rosebud». Kane muere a continuación, el pisapapeles escapa de su mano y se hace añicos en el suelo. Reflejada en la superficie cóncava de uno de esos añicos, vemos a una enfermera que entra en la habitación del moribundo y piadosamente le cubre el rostro con la frazada de la cama. Sigue un fundido en negro.

En contraste agudo con esta melancólica escena, lo que se nos presenta a continuación es un noticiario colorista y algo vocinglero en el que se ofrece un resumen en diez minutos de la vida de Kane. Nos enteramos por él de que es un magnate de la prensa con una plétora de otros negocios, algunos de los cuales tienen poco que ver con lo que fue la pasión dominante de su vida[2]. El origen de la fortuna de Kane es casi legendario: un inquilino que vivía en la casa de sus padres, y que no tenía con qué pagarles el alquiler, lega a la madre de Charles, Mary Kane (Agnes Moorehead), unas escrituras de propiedad sobre una mina de oro supuestamente improductiva, la «Colorado Lode Mine Co.». Esto sucedía en 1868.

Un poco después, en 1871, vemos aparecer por la casa de los Kane, en Colorado, a Walter Tatcher (George Colouris), un banquero llamado por Mary Kane para hacerse cargo de la educación de su hijo y de la administración de su fortuna hasta que Charles alcance la mayoría de edad, a los veinticinco años. Esta escena es fundamental para entender el resto de la película: contemplamos a lo lejos a un niño de unos ocho años, jugando alegremente con un trineo en la nieve; vemos a su madre, Mary, de aspecto severo, que vi-

---

[2] Recuérdese que la película es un retrato artísticamente distorsionado de uno de los mayores capitanes de la industria periodística que ha dado el mundo, William Randolph Hearst. La película *RKO 281,* de Benjamin Ross, narra las vicisitudes por las que pasó el rodaje de *Ciudadano Kane* y los intentos fallidos de Hearst de abortar su distribución.

gila de manera firme y serena, pero indudablemente amorosa, los juegos de su hijo; a un padre insignificante, que no acaba de entender los planes que Mary se ha formado sobre la educación de su hijo, pero al que no le queda otro remedio que acatarlos, entre otras cosas porque la mina de oro está a nombre de la esposa y no del marido; a un obsequioso banquero que trata torpemente de ganarse la voluntad del niño en un santiamén proponiéndole algo tan poco atractivo como separarse de sus padres, de la casa, de la nieve, del trineo, para emprender un viaje nocturno en tren a Chicago; y sobre todo vemos finalmente de cerca al niño, al futuro potentado Charles Foster Kane, un chico vivaracho y de mirada obstinada, una mirada que solo se suaviza cuando se dirige a su madre, a la que habla con voz melodiosa y compungida. ¿Por qué, qué le está contando Mary? Le está diciendo algo terrible para un niño que adora a su madre: que desde ese instante vivirá alejado de sus padres, que partirá esa misma noche en un tren hacia el este con ese ceremonioso señor vestido de negro que le acaban de presentar. El muchacho no acepta de manera precisamente plácida y sumisa la, según se la pintan, envidiable vida que a partir de entonces se abre ante él: empuja con el trineo que lleva en la mano al señor Tatcher y lo lanza al suelo nevado, una forma algo más que simbólica de decir que no a ese brusco cambio en su existencia de niño feliz, despreocupado, que juega con la nieve en una casa de postal navideña en medio del bosque y que ama a sus padres (sobre todo a Mary). ¿Qué chico cambiaría todo eso por un viaje de noche en tren con un banquero de aspecto fúnebre?

Pero me estoy adelantando. Esta escena en los bosques de Colorado en invierno no figura en el ruidoso documental de diez minutos dedicado a glosar la figura del recientemente fallecido emperador de los medios de comunicación Charles Foster Kane. Lo que en el documental se nos cuenta son cosas más externas y constatables: que Kane se casó (y se divorció) dos veces. Su primera esposa era sobrina del entonces presidente del país; de su mano, y auxiliado por su inmenso poder mediático, Kane estuvo a punto de hacer carrera como político, presentándose en 1916 a unas elecciones como candidato a

senador, que no ganó porque en el último momento se le sorprendió en un «nido de amor» con una mediocre cantante de ópera; la que, con el correr de los años, se convertiría en su segunda esposa, Susan Alexander (Dorothy Comingore). El escándalo precipitó el divorcio con su primera mujer y el fin de sus aspiraciones políticas. Para su segunda mujer construyó un auditorio de ópera y un palacio de dimensiones elefantiásicas, Xanadú, enclavado en una finca de veinte mil hectáreas en Florida; sí, Xanadú, el mismo nombre que tenía la mansión del emperador tártaro Kublai Khan y, como esta, un monumento a la megalomanía de su propietario. Allí Kane pasa sombríamente los últimos años de su vida, coleccionando cosas y animales cuando ha comprobado que no puede coleccionar las amistades ni el amor de sus congéneres humanos.

El florido documental acaba. No está mal, es un aceptable trabajo, pero no da respuesta a un pequeño enigma: ¿qué significa «Rosebud», la última palabra que Kane pronunció en vida? ¿Es el nombre de una mujer a la que amó, de un caballo al que apostó, o qué? Por el momento y la forma en que la expulsó de sus labios, parece estar encriptado en esa palabra el secreto cordial de una vida nada insignificante. El director del documental, un sabueso que huele de lejos el seductor potencial que tienen ciertos detalles, en apariencia anodinos, para conmover los sentimientos del público, pide que se retenga la película-noticiario una semana o dos hasta averiguar qué demonios es Rosebud; y encomienda a uno de sus empleados, un periodista, Jerry Thompson (William Alland), que lleve a cabo la investigación. La encuesta del periodista sirve, de hecho, de hilo conductor para ir desgranando la historia de Kane (y para seguir la misma película).

La entrevista con Bernstein

Hay algunos momentos de esa encuesta que hay que comentar. Por ejemplo, la entrevista que mantiene con Bernstein (Everett Sloane), el apoderado general de Kane, y que estuvo con él desde sus

principios; en realidad, «desde mucho antes de sus principios», puntualiza ese hombre ya entrado en años, pero de trato jovial. Hay un momento memorable en esta entrevista: Jerry Thompson, el periodista, se muestra escéptico con la hipótesis (que él mismo se ha planteado) de que Rosebud pueda ser una mujer conocida por Kane en su juventud y a la que se le ocurriera rememorar cincuenta años después, en las postrimerías de su vida. «Es usted demasiado joven aún, señor..., señor Thompson —le replica Bernstein—. Uno recuerda muchas más cosas de las que la gente supone. Yo, por ejemplo: un día, allá por el año 1896, iba a Jersey en el transbordador. Al bajar, nos cruzamos con los viajeros de vuelta; entre los que salían estaba una joven: iba vestida de blanco y llevaba una sombrilla blanca también. Aquella visión duró un segundo y ella ni siquiera me miró, pero le aseguro que no ha pasado ni un mes desde entonces en que no haya pensado en ella.»

Lo que cuenta Bernstein, transportado por la deliciosa evocación, recuerda algo el primer encuentro entre Frédéric Moreau y *madame* Arnoux al comienzo de *La educación sentimental,* de Flaubert. Las palabras de Bernstein podrían sonar a una digresión (cuando las palabras son tan bellas la digresión es perfectamente legítima), pero en el contexto de la película sirven para realzar algo que vamos averiguando que también era fundamental en la vida de Kane: la veneración casi sagrada por los pequeños recuerdos remotos; en el caso de Kane, los recuerdos de su infancia.

Bernstein se entera de que el periodista, antes de visitarlo a él, se ha pasado por la biblioteca del ya difunto Walter Tatcher, el administrador y tutor de Kane hasta que este cumplió los veinticinco años.

> —Walter Tatcher —comenta despectivamente Bernstein—, el tonto más grande que he conocido en todos los días de mi vida.
>
> —Pues hizo mucho dinero —protesta el periodista.
>
> —No es tan difícil como la gente cree hacer dinero —le replica Bernstein—, si lo que se desea es únicamente hacer dinero. Sepa que el señor Kane no era solo dinero lo que quería.

Quizá para corroborar esto, Bernstein rememora el día en que Kane, recién cumplidos los veinticinco años, y en posesión de la sexta fortuna particular del mundo, se hizo cargo de un periódico moribundo, el *New York Inquirer,* el único negocio del que le parece «divertido» ocuparse personalmente de entre toda la turbamulta de empresas mucho más lucrativas que han pasado a ser de su propiedad. Kane impone desde el principio un tono mucho más agresivo al periódico, sin hacer ascos al sensacionalismo y a la invención descarada de noticias morbosas. Ataca desde sus páginas las múltiples trapacerías financieras y mercantiles en que están metidos Walter Tatcher (su antiguo tutor) *y él mismo.* Tatcher le pide cuentas, indignado, de esa campaña de desprestigio suicida. «Usted no comprende que está hablando con dos personas», le aclara Kane: una de ellas es el accionista de negocios de dudosa limpieza y otra el periodista campeador, defensor de los desahuciados de la fortuna, de las pobres gentes indefensas, expoliadas por una «pandilla de piratas» (entre los que se cuenta, no se olvide esto, el propio Kane).

No es, como podría pensarse a primera vista, un gesto de cinismo, sino más bien una duplicidad constitutiva de la persona de Kane y la fuente de sus problemas y de la ruina en que acabaría convirtiéndose su vida. Lo que Kane deseaba por encima de todo era ser querido; en realidad, *volver a ser querido como lo había sido en su truncada infancia* por una madre algo rezongona y severa pero que lo adoraba; el niño sentía que lo adoraba y le correspondía con la misma moneda. El amor manaba cuantioso y espontáneo entre los dos. Ese fue el Edén emocional al que Kane trató de regresar toda su vida por dos vías completamente equivocadas: una de ellas fue la *exhibición* de su poder y su riqueza, que le rodeó de aduladores y sayones, pero no de amigos (si exceptuamos a Jedediah Leland, al que veremos aparecer enseguida); la otra fue la ostentosa muestra de su calidad personal, su incurable narcisismo, el culto enfermizo a sí mismo. Kane anhelaba (no sería aquí exagerado decir que *exigía)* ser admirado moralmente por la grandiosidad de sus proyectos filantrópicos. Es cierto que ambas vías son opuestas entre sí o, al menos, muy difícilmente congeniables. Kane probó sobre

todo con la segunda (la vía de la admiración) en su juventud, pero, ante los reiterados fracasos de lograr lo que ansiaba, se resignó finalmente a ser un hombre temido por su poder y su influencia. Mucho tiempo después, en los momentos delicados del *crash* financiero de 1929, cuando las esperanzas de Kane de obtener el cariño de las gentes apabullándolas con su magnanimidad se han desvanecido ya, Kane declara ante Bernstein y Walter Tatcher: «Si no hubiese sido tan rico, hubiese llegado a ser un gran hombre». La fortuna tiene, en efecto, medios tortuosos de hacer daño: si ese caudal de oro que fue a parar inopinadamente a su hogar, torció el curso de su infancia y lo separó de su madre, no hubiera hecho su aparición, él habría vivido más pobre y seguramente más querido. Sin el respaldo de su dinero, no hubiera tal vez desarrollado el hábito autoritario de tratar de imponer su voluntad y pretender conseguir todo lo que se propusiera con ella. Y ese fue el hábito que terminaría por echar a perder su vida, pues no se consigue el amor del prójimo imponiéndoselo a este como una ocupación, que era lo que, tal vez sin pretenderlo, Kane hacía una y otra vez. Sus dos caminos hacia la felicidad (el despliegue de su poder y el intento de usar ese poder, en parte ampliado de forma fraudulenta, para consagrarlo a causas estruendosamente nobles que demostrasen a los demás lo bueno, lo digno de amor que era) resultan fallidos precisamente porque ambos contienen un elemento *impositivo,* que es incompatible con el hecho de que el amor de los demás solo puede ser auténtico si fluye de ellos de forma espontánea y sin coacción.

Su segunda esposa, Susan Alexander, conocía bien este defecto incurable en el carácter de Kane, como deja ver cuando, poco antes de separarse de él, lo parodia y lo resume con estas palabras: «Soy Charles Foster Kane. Di lo que deseas y enseguida será tuyo, pero tienes que quererme». Kane muestra desconocer además otro aspecto esencial del funcionamiento del amor: la reciprocidad. Pide con apremio a los demás lo que él se muestra muy ahorrativo en entregar: el afecto. Desea que se le quiera por él mismo, no como muestra (humillante para él) de correspondencia a señales de calidez humana dadas por su parte. «Jamás en tu vida me has dado nada de cora-

zón», le reprocha Susan, su segunda esposa, a la que, por lo demás, inunda bajo una marea de costosos regalos.

Su amigo Leland (Joseph Cotten) también muestra conocer bien esta peculiaridad fatal de Kane. En los momentos heroicos del *Inquirer,* cuando aún era un periódico de corta tirada, Kane redacta una «Declaración de principios», escrita en estos términos: «Proporcionaré a los habitantes de esta ciudad [Nueva York] un periódico honrado, que dé con fidelidad y exactitud las noticias. También les proporcionaré un defensor infatigable que luche por sus derechos de ciudadanos y de seres humanos. Firmado: Charles Foster Kane». Leland, sabedor de los pliegues menos deseables de la personalidad de su amigo, le pide conservar esa declaración: «Si no te importa, me gustaría guardar ese trozo de papel. Tengo la impresión de que va a llegar a ser algo muy importante».

La entrevista con Leland

Thompson visita a un Leland ya anciano en un hospital. Más que por otra cosa, Leland parece interesado por conseguir cigarrillos por medio del periodista, pero acaba contando algo de lo que a este le interesa: detalles sobre la vida de Kane. Acerca de Rosebud, le aclara enseguida, no puede decirle nada. Pero en cambio sí le pone al corriente del primer matrimonio de Kane con Emily Norton (Ruth Warrick), de la que estuvo sinceramente enamorado al principio. En unas secuencias memorables, que no cometeré el error de tratar de describir aquí, pues hay que verlas, se nos relata la rápida degradación de ese enamoramiento. No obstante, Leland aclara a Thompson de una vez por todas una singularidad del carácter de Kane: «Por amor lo hizo todo. Y si se metió en política fue por amor de los electores. No tenía bastante con nosotros. Todo lo que le pedía a la vida era amor. Esa fue su tragedia, cómo lo perdió. En realidad, él no podía corresponder. Claro, amaba a Charlie Kane, desde luego, demasiado..., y creo que también a su madre».

El paso por la política de Kane fue otro fracaso por conseguir lo que tanto ansiaba: el cariño de los demás. Trata de alcanzar el puesto de gobernador del estado, que por entonces ocupa Jim Gettys (Ray Collins), al que describe sin ambages como un político corrupto y al que promete llevar a juicio si es nombrado gobernador. En el famoso discurso de campaña electoral, un Kane sembrado da rienda suelta a su incontenible vanidad moral: se presenta como epítome de la decencia, de la defensa de los débiles, etc. Juega su papel de gran hombre. Pero comete un imperdonable error psicológico: es evidente para todos (para Leland, que lo contempla desde un palco, desde luego lo es) que Kane está demasiado preocupado por que lo admiren, y eso es algo que siempre retrae la admiración. Una vez más, incurre en su equivocación favorita: ahora trata de *imponer* a los otros su imagen de ciudadano ejemplar, cuando lo que sucede es que el halo de ejemplaridad (y la admiración consiguiente) es algo que son los demás lo que espontáneamente colocan, como un nimbo, en torno a alguien. Si notan que ese alguien busca forzarlos para que le coloquen ese nimbo, no lo harán. He aquí otro ejemplo de subproducto: intentar que los demás te admiren autoproclamando a golpes de batintín tu propia excelsitud y altura de miras.

Jim Gettys consigue derrotarlo chantajeándolo con descubrir ante su primera esposa, y ante la opinión pública, sus devaneos con la inepta cantante de ópera que, tiempo después, se convertirá en su segunda esposa: Susan Alexander. Kane no acepta el chantaje y Gettys ejecuta su amenaza haciéndole perder las elecciones, arrebatándole, como dice un Kane dolido en lo más íntimo y al borde del frenesí, «el cariño de la gente de este estado».

La siguiente escena se desarrolla en las destartaladas oficinas del *Inquirer* entre Kane y su amigo Jedediah Leland, al que parece que se le ha ido algo la mano con la bebida. Ya lo saben todos, se han perdido las elecciones. «Se ve que el pueblo prefiere a Jim Gettys antes que a mí», resume el candidato perdedor. Leland le responde: «Siempre has hablado del pueblo como si fuese una cosa tuya, como si te perteneciera. Desde donde yo recuerdo, has hablado de concederle al pueblo sus derechos como si pudieses regalarle la libertad en

recompensa por los servicios prestados». A continuación añade, poniendo el dedo en la llaga:

> —Lo que pretendes es persuadir a los demás de que los quieres tanto que no tienen más remedio que quererte a la fuerza; solo que tú prefieres el cariño a tu manera.
>
> —Un brindis, Jedediah —le propone Kane, obstinado, como siempre, y casi se diría que especializado, en lograr imposibles psicológicos—, por el cariño a mi manera. Todo ha de hacerse de acuerdo con mis normas. Recuérdalo.

Tras esta esclarecedora escena transcurre un largo intervalo temporal, que Kane aprovecha para construir un teatro de ópera solo para que su amante Susan Alexander exhiba allí sus magras dotes como soprano. En la noche del estreno, Susan se entrega con esmero a destrozar con su actuación la pieza operística. Kane regresa abatido al *Inquirer,* consciente por una parte de la poca valía artística de su amante, pero incapaz, por otra, y como siempre, de reconocer sus errores, dispuesto a que, por la pura fuerza bruta de sus millones y de su influencia en los medios de comunicación, Susan Alexander sea reconocida como la nueva diva de la ópera. Los serviles redactores del *Inquirer* (Bernstein incluido) le esperan con las reseñas de la actuación; prefabricadamente laudatorias, claro está. Pero falta la crítica teatral, la de Leland, el viejo amigo con el que lleva años sin hablarse. (Las razones concretas de la desavenencia no están claras, pero no hace falta conocerlas en detalle: Leland debió de acabar harto del trato brutal y desconsiderado al que le sometía Kane de tanto en tanto; de las humillaciones ocasionales a que le condenaba su amistad con él.) Leland aparece con la cabeza apoyada sobre la máquina de escribir, borracho hasta la inconsciencia, y con una crítica adversa tan solo comenzada. Kane arranca la página de la máquina de escribir y termina por su cuenta la crítica teatral en la misma vena descalificatoria con que la había comenzado su antiguo amigo.

Leland sale por fin de su sopor etílico y pregunta a Bernstein (que está presente a lo largo de toda la escena) qué se ha hecho de su

crítica, al advertir que ha desaparecido del rollo de su máquina de escribir. Bernstein le aclara que Kane la está continuando allí donde él la dejó y que será, como él quería, una crítica contraria a la cantante. «Quiere darle una lección», le explica innecesariamente Bernstein. Acto seguido, Kane se da prisa en despedir a Leland, al que no vuelve a ver en su vida. El periodista Jerry Thompson, ante el que Leland acaba de rememorar este fragmento de su pasado, le pregunta a este por el extraño e inconsecuente proceder de Kane: «Oh, usted no conoció a Charlie —le responde Leland—. Pensó que, terminando la crítica como yo la había empezado, demostraría que era honrado. Siempre quería demostrar algo». Leland se muestra consciente aquí de lo sinuosos que pueden llegar a ser los caminos del egoísmo, de cómo una aparente muestra de honestidad puede encubrir una sed insaciable de autoestima. La trifulca que luego tendrá con Susan por haber consentido que Leland publique esa reseña vejatoria para ella está más que compensada con la dosis de halago moral interno que se acaba de inyectar en vena, y que es una sustancia a la que Kane es especialmente adicto. Por cierto, es en medio de esta trifulca con su esposa cuando Kane recibe una carta de Leland que contiene dos cosas: una de ellas es el cheque de 25.000 dólares con el que Kane acompañó su orden de despido de Leland, cheque que este le devuelve hecho trizas; la otra es la célebre «Declaración de principios» del *Inquirer;* este documento viene entero, pero aquí el que lo ha hecho trizas hace tiempo con su conducta ha sido Kane.

Entrevista con Susan Alexander

La charla del periodista con Susan Alexander (en realidad, la segunda que Thompson tiene con ella) nos muestra a un Kane prendido de una *concepción aditiva* de la buena vida, como cosa distinta de una *concepción constitutiva*[3]. Lo que busca alguien con una visión

[3] La distinción se encuentra en la obra de Ronald Dworkin, *Foundations of Liberal Equality,* University of Utah Press, Salt Lake City, 1990, págs. 50 y 51.

aditiva de la existencia es acumular las señales, externamente inteligibles por todos, de una vida triunfal: el éxito económico, la notoriedad pública, lujos, mujeres bellas o codiciables por sus talentos o influencia, etc. En la práctica constitutiva de lo que es vivir bien, la existencia lograda no ha de ser simplemente «representada» ante ese público que son los demás, sino, ante todo y sobre todo, sentida como tal por el interesado. La manera de alcanzar una vida constitutivamente intensa y no desperdiciada es hacer fructificar hasta el ápice de la excelencia algunas de las cualidades con las que hemos sido equipados al nacer: a unos la lotería genética les dota de habilidades numéricas, a otros de facultades atléticas, a aquellos de destrezas verbales, a estos de talento musical, etc. Sea cual sea nuestra dote natural, se trata, según la concepción constitutiva, de hacerla crecer hasta donde nos sea posible. Ese crecimiento de nuestras dotes congénitas es registrado, cuando y allí donde tiene lugar, como placer, como momentánea pero intensa sensación de felicidad. Según decía Nietzsche, la felicidad es «el sentimiento de que el poder *crece,* de que una resistencia queda superada»[4].

Como sugiere Nietzsche, la forma de hacer crecer nuestros poderes y facultades, y de experimentar de manera concomitante y adventicia (como subproducto) la felicidad que esto proporciona, es poner en juego esas facultades contra retos apropiados, es decir, contra dificultades —algunas de ellas quizá autoimpuestas— que nos obliguen a poner a trabajar a fondo nuestros recursos innatos para, con ello y si todo sale bien, hacerlos aumentar. Para que «todo salga bien» es preciso que esos desafíos a nuestras capacidades se sitúen entre dos cotas: que no sean tan fáciles que superarlos se convierta en una tarea aburrida, ni tan arduos que lidiar con ellos nos ocasione frustración o desánimo. Es difícil, si no imposible, que las ocupaciones de una cajera de supermercado o de un operario en una cadena de montaje, monótonas y repetitivas, puedan estimular el crecimiento de sus facultades y con ello el desarrollo de una vida constitutivamente buena. En la otra punta, las ambiciones desmedi-

---

[4] F. Nietzsche, *El Anticristo,* Alianza Editorial, Madrid, 1974, pág. 28.

das de alguien que se empeñe en llevar a cabo contribuciones punteras en todas las áreas de las matemáticas o en escribir con mayor suntuosidad verbal que Góngora o Shakespeare pueden volverse contra él y hundirlo en la desconfianza hacia su propia valía. La actividad en que nos empeñemos habrá de constituir un desafío a nuestras facultades, y un desafío en el que exista alguna probabilidad significativa de fracaso (de otro modo estaremos haciéndonos trampa y aquello no servirá de nada), pero un desafío que resulte a la postre superable y superado. De nuevo es Nietzsche quien mejor explica estas sutilezas: «La tarea no consiste en dominar resistencias en general, sino en dominar aquellas frente a las cuales hay que recurrir a toda la fuerza propia, a toda la agilidad y maestría propias en el manejo de las armas, en dominar a adversarios *iguales* a nosotros»[5].

En esta concepción «gimnástica» de la existencia, el placer es una experiencia indisociablemente unida al dolor: allí donde se siente el dolor es también donde está creciendo nuestra musculatura; *mientras* estamos en la etapa del desafío (con resultado incierto), lo que notamos es sufrimiento, temor al fracaso, a quedar desbordados por las «resistencias»; pero cuando estas son finalmente superadas, y si lo son, somos recompensados con una sensación de plenitud, tanto más profunda e intoxicante cuanto mayor haya sido el riesgo de derrota corrido. En la concepción constitutiva de la existencia, uno se deshace del prejuicio, profundamente afincado en nosotros, de que la mejor vida es la vida indolora, plácida y sin dificultades; al contrario, si el curso de los acontecimientos no nos coloca frente a obstáculos o resistencias en medida suficiente, hay que ir aguerridamente a buscarlos, porque es el encuentro y la refriega con ellos lo único que puede tonificar nuestras facultades y, con esto, elevar nuestra moral, nuestro estado de ánimo. Y esto no por una afición masoquista al dolor por el dolor mismo, sino porque el placer consiste, en esta forma de ver la vida, en el rebasamiento del dolor después de haber estado inevitablemente sometido a él.

---

[5] F. Nietzsche, *Ecce homo,* Alianza Editorial, Madrid, 1971, págs. 31 y 32.

Me apresuro a aclarar que los criterios constitutivo y aditivo del buen vivir no tienen por qué ser siempre divergentes, y lo normal es que no lo sean: una vida que muestra las señales externas de ser una buena vida (dinero, honores, etc.) será normalmente también una vida buena, tasada ahora con el criterio constitutivo. Y a la inversa: una persona con los estigmas externos de haber llevado una existencia malograda, lo usual es que la registre y la sienta como tal ella misma, es decir, que esa persona reconozca que no ha habido autoproducción íntima, desarrollo de las facultades seminales que en esa vida apuntaban. No obstante, al tratarse de criterios distintos, *pueden* darse casos en que haya discrepancias entre los signos externos y el registro interno del valor que tiene o ha tenido una vida. Esto es lo que le sucede a Kane. Vista desde fuera, su existencia ha sido la de un triunfador, «un hombre que lo tenía todo»; en cambio, sus íntimos saben de la vaciedad, el tedio y la dilapidación de sus facultades en que acabó hundiéndose Kane. «Él nunca terminó nada —dice sarcásticamente su amigo Leland—, salvo mi artículo» (se refiere a la reseña teatral sobre la actuación de Susan Alexander que le costó el despido del *Inquirer).* El mismo investigador, Jerry Thompson, acaba sintiendo lástima por él. «¿Y cree que yo no?», le replica abatida su esposa Susan.

Lo que le pasó a Kane es un ejemplo iluminador de lo mala que puede llegar a ser la buena suerte: al niño Charlie Kane le llueve tempranamente una fortuna, que parece abrirle las más prometedoras expectativas. Pero ese regalo del azar contiene un versátil veneno que empieza a manifestarse con prontitud: el dinero lo separa de su madre, que era la única persona (aparte de sí mismo) a quien quiso de verdad en su vida; el dinero lo convierte en un niño mimado y díscolo (lo echaron de cinco colegios); el dinero acostumbra a Kane a tener un trato asimétrico con los que le rodean: busca dominar sus voluntades hasta el extremo de conseguir que lo quieran, pero no como manifestación expansiva y franca de los otros, sino por la fuerza de su propia voluntad, por imposición suya. En estas despóticas condiciones, los demás acaban huyéndole o fingiendo una lacayuna solicitud que no puede suplir el cariño de buena ley que Kane anda

buscando cada vez con mayor desesperación. Él mismo es consciente del daño irreparable que le ha hecho el golpe de buena suerte que se abatió tempranamente sobre su vida: «Si no hubiese sido tan rico, hubiese llegado a ser un gran hombre». Ortega y Gasset advirtió con suma agudeza el ladino poder destructor de la buena suerte, y sus palabras vienen muy a cuento aquí: «en la vida humana —decía— la buena suerte es una divinidad peligrosa, más peligrosa que la mala. Mientras esta aniquila desde fuera y visiblemente, aquella destruye, corrompe desde dentro, sin que ello se advierta desde el exterior»[6].

La idea es esta: la buena suerte multiplica tu surtido de poderes para manejar y poner a tu servicio el mundo externo, y eso te invita insidiosamente a descuidar el cultivo de los recursos y potencias que despuntaron contigo al nacer. Kane se va corrompiendo no solo en el sentido habitual de la palabra (haciéndose más deshonesto y aprovechado en el trato con los demás), sino también en otro sentido especial, en el sentido que la palabra «corrupción» cobra en la moral nietzscheana de la virtud: Kane es deshonesto y débil en el trato consigo mismo. Desaprovecha sus facultades, permite que se agosten por no ponerlas en acción frente a «resistencias», *se abandona*. También Aristóteles pensaba que la suerte puede convertirse en algo «demasiado bueno», y por eso dejó escrito lo siguiente a guisa de advertencia: «Y, puesto que la felicidad necesita de la fortuna, creen algunos que la buena fortuna es lo mismo que la felicidad; pero no lo es, ya que también es un obstáculo para la felicidad si es excesiva, y, quizá, entonces, ya no es justo llamarla "buena fortuna", pues su límite está determinado por su relación con la felicidad»[7].

La corrupción moral de Kane, el hecho de que consintiera que se fueran pudriendo sus rutilantes capacidades, fue el fruto del goce temprano de un poder colosal que le permitía allanar resistencias a su paso como un tanque, sin tener que echar mano del cultivo y medro de su poder interno para habérselas con el mundo. También,

---

[6] J. Ortega y Gasset, *Goethe sin Weimar,* en *Obras completas,* Alianza Editorial, Madrid, 1983, tomo 9, pág. 590.

[7] Aristóteles, *Ética nicomáquea,* 1.135b22-27 (Gredos, Madrid, 1985, pág. 317).

desde luego, sus desmesuradas palancas externas de poder lo arrojaron a la corrupción en el sentido habitual del término; le hicieron suponer que podía vulnerar impunemente las leyes (entregándose a negocios sucios o fomentando la guerra de Estados Unidos con España a propósito de Cuba) y las normas de reciprocidad y simetría en el trato con sus semejantes. Esto último se volvió a la postre contra él: le condujo a verse rodeado cada vez más de obsequiosos mediocres.

En la célebre «dialéctica del amo y el esclavo», Hegel ya advirtió que el reconocimiento del esclavo no puede satisfacer al que ya se ha erigido, dentro de una relación personal, en dueño y señor. Solo nos da deleite el reconocimiento de nuestros iguales, y más incluso el de aquellas personas en quienes notamos alguna cualidad o faceta eminentes y superiores a las nuestras. De manera que la institucionalización de un liderazgo omnímodo, como el de Kane, no solo perjudica la autoestima de los que lo rodean (que acaban escapando de su radio de influencia, hasta que solo quedan a su alrededor figuras rastreras y capaces de vivir sin esa autoestima), sino al propio Kane, al personaje dominante, que difícilmente podrá dejar de experimentar una despiadada repugnancia hacia quienes hasta ese extremo se han dejado anular y «vaciar». Como consecuencia de esto, Kane acaba por no valorar la pleitesía que por todos lados se le rinde, y ve también cómo, poco a poco, quedan devastadas las bases del respeto y la convivencia con los que en algún momento estuvieron más próximos a él (su amigo Leland y sus dos esposas): la fuerte asimetría en el trato con ellos le conduce, sin en realidad pretenderlo por su parte, a resquebrajar al final los fundamentos de la relación humana y recíprocamente estimulante que al principio mantuvo con ellos. «No lo puedo evitar, es mi naturaleza», podría haber dicho Kane, como años después dirá el propio Welles al contar la fábula de la rana y el escorpión en *Mr. Arkadin*. Kane perpetra masacres sentimentales a su alrededor, aparentemente sin poderlo evitar; hace daño a sus más allegados, con lo que acaba a la postre por hacerse daño a sí mismo, quedándose cada vez más solo y con una vida más vacía, más despojada de eso que tanto anhela: el afecto auténtico de las personas; algo

que necesita de forma insaciable para ser feliz pero que, con su proceder, va destruyendo a su paso irremisiblemente.

Algunas de las últimas secuencias de la película reflejan la oquedad y ausencia de alegría en que se han abismado las vidas de Kane y Susan; la amplitud de las estancias de Xanadú, la oscuridad que las envuelve, la soledad y el aburrimiento en que están, entregados a pasatiempos sin sentido: ella confecciona interminables rompecabezas mientras que él se dedica a comprar costosas estatuas que luego no llega siquiera a desembalar. Incluso una excursión al campo con sus amigos (a quienes casi no llegamos a ver, por cierto, como si en realidad no contaran) a lo que más se parece es a un cortejo fúnebre.

En la escena en que Susan finalmente rompe con Kane nos damos cuenta de hasta qué punto está este entrampado en una concepción aditiva de la vida y cómo le importa en extremo la opinión que de él tengan los demás. Su vanidad le ha llevado siempre a intentar retener el máximo de signos externos de felicidad y mostrárselos al mundo, y esa vanidad se resiente cuando tiene que permitir, muy a su pesar, que Susan dé por concluida su carrera operística tras un intento de suicidio por parte de ella, que siempre se ha mostrado consciente de sus limitaciones como cantante y está desesperada al ver que el público ya no la quiere; la misma vanidad conduce a Kane a suplicar a su esposa que no le deje cuando ve que ella está haciendo ya sus maletas, pero en medio de las súplicas se le escapa la frase fatídica, la frase delatora de su intempestivo y siempre enhiesto orgullo: «No puedes hacerme esto». Quién sabe, tal vez Susan hubiera terminado ablandándose ante el aparente ataque de mansedumbre de él, pero al oír esa frase comprueba por última vez que no hay nada que hacer con Kane, que hay algo fatalmente destructivo para quienes permanecen en contacto prolongado con su persona: «¿No puedo hacerte esto? Pues claro que sí».

Entrevista con Raymond, el mayordomo

La encuesta de Thompson toca a su fin cuando habla con el mayordomo de Xanadú, Raymond (Paul Stewart), que recuerda

el paroxismo de rabia que tuvo Kane cuando Susan se marchó definitivamente de su lado: con extraños gestos envarados, como de autómata, empieza a destrozar el mobiliario de su dormitorio: libros, cachivaches y *bibelots* de todo tipo..., hasta que su mano frenética tropieza con el pisapapeles, la bola de cristal con esa casa en miniatura sobre la que cae sempiternamente la nieve. Su ira se remansa de golpe, se mete el pisapapeles en el bolsillo de su americana, pronuncia la palabra «Rosebud» y parece rememorar algo para sí.

«ROSEBUD» EXPLICADO

No, «Rosebud» no es el nombre del pisapapeles. Tras la muerte de Charles Foster Kane asistimos al desguace, pieza a pieza, de Xanadú. A pesar de que la mansión solo era un simulacro de felicidad, lleno de superfluidad y artificio, resulta desolador ver cómo todas esas pertenencias han quedado repentinamente sin dueño, desvalidas, expuestas a la incomprensión de los que no pueden entender el distinto valor afectivo con que las rodeó su propietario cuando aún vivía. Le vienen a uno a la memoria las palabras que escribió Thomas Hardy, uno de los mayores poetas de la melancolía, en su novela *El alcalde de Casterbridge,* cuando uno de sus personajes pasa por un trance similar: «Y le quitarán todas sus llaves brillantes, y abrirán sus cajones, y verán las cosas pequeñas que no quería que viera nadie; y todos sus deseos y costumbres serán como humo...».

Los desvalijadores de la mansión solo aprecian el valor comercial de esa prolija colección de objetos que quedan desprotegidos en Xanadú y, claro está, solo preservan de la destrucción aquellos que tienen importancia económica; los demás van a parar a las llamas, y entre ellos está «Rosebud», que sabemos por fin que es el nombre del trineo con el que el niño Charlie Kane jugaba en su infancia en Colorado, bajo la atenta y amorosa mirada de su madre; el mismo trineo con el que empujó y tiró al suelo a Walter Tatcher, el banquero que

administró su fortuna y lo tuteló hasta su mayoría de edad[8]. Un poco antes de que la pieza sentimentalmente más querida por Kane de todas las que tenía en el excéntrico Xanadú, ese trineo, arda y se convierta literalmente en humo, como escribió Hardy, alguien pregunta a Jerry Thompson, el periodista que ha llevado a cabo la indagación, si ha conseguido por fin averiguar qué o quién era Rosebud. «El señor Kane —responde— fue un hombre que tuvo todo cuanto quiso y lo perdió luego. Puede que Rosebud fuese algo que no pudo conseguir o algo que perdió... Rosebud era solo una pieza que faltaba en el rompecabezas [de la vida de Kane], la más importante.» También Bernstein, el apoderado, le había dicho a Thompson que Rosebud «puede ser algo que perdió. El señor Kane era un hombre que perdía casi todo lo que tenía».

El trineo «Rosebud» y el pisapapeles eran para Kane algo parecido a lo que la magdalena de Proust era para el narrador de *En busca del tiempo perdido,* una manera de evocar y convocar de golpe todas las imágenes doradas de su infancia, la época más feliz de su vida; imágenes que retuvo hasta el último momento, hasta que la muerte se las arrebató y el pisapapeles se escapó de su mano izquierda y se hizo pedazos en el suelo. En su infancia gozó gratis, y sin proponérselo, de lo que después trató cada vez más desesperadamente de conseguir con los instrumentos equivocados de su poder y su dinero: el amor de las personas. El amor de los otros no es algo que se pueda obtener ni imponiéndoselo a esos otros como quehacer, ni haciéndoles sentir que se espera de ellos tal cosa ni de ninguna otra manera que delate una persecución deliberada: es, como ya sabemos por *El coleccionista,* un subproducto, algo que los demás no te pueden dar si no es de forma espontánea. Pongámonos en la aparentemente mejor perspectiva, en que, como respuesta a los vehementes deseos de Kane de ser querido, los que estaban en su entorno (bien

[8] A Billy Wilder también le regaló su abuela un trineo de la marca Rosebud. Como sé que es este el tipo de coincidencias que encantan a los cinéfilos, lo hago constar. Véase C. Crowe, *Conversaciones con Billy Wilder,* Alianza Editorial, Madrid, 2002, pág. 241.

por temor, bien por complacerlo apiadándose de su menesterosidad en ese punto) hubieran intentado proporcionarle ese calor afectivo que él tanto apreciaba; aun así no habrían alcanzado su propósito (ni el suyo ni el de Kane). Ese calor afectivo únicamente fluyó caudalosamente hacia Kane, *y desde Kane*, en su infancia, en la relación con su madre ante todo. Luego Kane, cada vez más consciente del poder que le conferían sus riquezas, cayó en el error de soberbia de suponer que también con ese poder podía obtener el cálido aprecio de los que se le ponían a tiro sin, por su parte, dar nada de eso mismo a cambio. En estas condiciones, terminó rodeado de servilismo, de adulación, de turiferarios que esparcían incienso a su paso. Kane cayó en el olvido fatal de algo que de manera intuitiva sabía en su infancia: que la estima y el afecto sinceros y afables solo se logran entregando lo mismo, proporcionando amor que uno previamente siente con autenticidad y, en consecuencia, un amor que no cuesta transmitir; y que se transmite además sin mezcla alguna de señales equívocas de que ese amor se entrega *para* conseguir amor. Estas sutiles reglas del juego, que el niño Kane aprendió sin consciencia alguna de haberlas aprendido, el adulto las olvidó para su propia desventura.

4
FABRICAR FOBIAS
La naranja mecánica

En medio de los solemnes y bellísimos acordes de la Marcha de la *Música para el funeral de la reina Mary,* de Henry Purcell, entran los títulos de crédito y, al poco, vemos un primer plano de un adolescente de mirada entre pícara y aviesa, con estrambóticas pestañas postizas en su ojo derecho. Al alejarse la cámara, aparecen sus tres «drugos», sus compañeros de banda; los cuatro están en un bar psicodélico bebiendo un combinado, «leche plus», que dispara la adrenalina en sus cuerpos y los deja dispuestos para una nueva sesión de ultraviolencia. A estas alturas, incluso los menos cinéfilos saben que están empezando a ver *La naranja mecánica,* de Stanley Kubrick.

LA ULTRAVIOLENCIA

Alex (Malcolm McDowell) y sus «drugos» se aburren; únicamente las situaciones extremas consiguen hacer brotar chispas de placer en sus encéfalos. Un neurobiólogo o un genetista de la conducta nos dirían hoy seguramente que se trata de un grupo de buscadores frenéticos de novedad, con problemas en su química neuronal; quizá con un cerebro pobre en receptores de dopamina, un neuro-

transmisor muy relacionado con ciertas sensaciones de placer[1]. La sesión nocturna de ultraviolencia da comienzo al poco de abandonar el bar psicodélico: apalean a bastonazos a un viejo mendigo borracho; noquean a los chicos de una pandilla rival, la de Billy Boy, otro grupo de «angelitos» que estaban a punto de violar a una chica; son ellos, Alex y sus «drugos», los que violan luego a la joven esposa de un escritor maduro en su presencia; practican una conducción suicida por carretera... No está mal para una sola noche.

No es de extrañar que Alex, que narra en retrospectiva toda la historia, reconozca, tras dar por concluida esta bacanal de violencia: «Nos sentíamos algo agotados, aplastados, asqueados después de esa noche en la que no poca energía habíamos derrochado».

Dentro de su propia tropilla de primates, Alex tiene que revalidar de vez en cuando su condición de macho alfa, de líder dentro del grupo. Cuando, en cierta ocasión, intuye que su posición dominante está siendo puesta en entredicho, deja las cosas claras: mientras pasean todos por la orilla de un muelle, y se oyen de fondo las alegres notas de la obertura de *La gazza ladra,* de Rossini, propina una paliza ejemplarizante a dos de sus «drugos», los más díscolos. La violencia de la escena queda subrayada por el uso de la cámara lenta y por el carácter chispeante de la música que se escucha.

Sus «drugos» no tardan mucho en desquitarse: en otra noche de ultraviolencia, Alex asalta y mata a una señora rica con una casa llena de gatos (de nuevo la obertura de Rossini al fondo) y, al tratar de huir, cuando se oyen ya las sirenas de un coche de policía que se acerca, sus «drugos» le esperan a la salida y le estrellan una botella de leche plus en la cara. Fuera de combate, Alex es capturado por la policía, enjuiciado y condenado a catorce años de cárcel «en la Prisional n.° 84 F».

---

[1] D. Hamer y P. Copeland, *El misterio de los genes,* Vergara, Buenos Aires, 1998, págs. 39-63; y R. Plomin y otros, *Genética de la conducta,* Ariel, Barcelona, 2002, págs. 275-277.

La «técnica Ludovico»

Alex no ve el momento de salir de la cárcel: observa un comportamiento impecable, se gana la simpatía del capellán de la prisión simulando una untuosa piedad cristiana..., pero el día de la liberación le parece insoportablemente lejano en el tiempo. A sus oídos llega que, para poner coto a la violencia y a la consiguiente sensación de inseguridad ciudadana, el gobierno ha dado luz verde al uso de un procedimiento rehabilitador, la «técnica Ludovico», y que los encarcelados que consientan voluntariamente en someterse a él saldrán de presidio en el asombroso plazo de solo dos semanas. Alex se presta entusiasta a que experimenten con él el nuevo método, sin saber muy bien dónde se mete; solo con la intención de perder de vista los odiosos barrotes y, desde luego, sin propósito alguno de «volver a la senda del bien»; bastará, piensa Alex, con hacer ver que uno está regenerado y se ha convertido en un ciudadano ejemplar y observante de las leyes. Será un juego de niños engatusar a esa galería de memos que le van a examinar; será hasta divertido.

El tratamiento Ludovico consiste básicamente en emplear el condicionamiento clásico o pavloviano para el control de la conducta. Quizá lo mejor es que le ponga un ejemplo de cómo funciona este tipo de condicionamiento. Lo que le cuento a renglón seguido no es un relato de ficción, aunque pudiera parecerlo, sino un experimento realizado por dos psicólogos: John B. Watson (el padre del conductismo) y Rosalie Rayner[2]. Ambos decidieron instalar deliberadamente una fobia en un niño de once meses, llamado Albert; después del experimento, Albert tendría una fobia a una rata blanca. Antes de la prueba examinaron la conducta de Albert: comprobaron que era un niño tranquilo, bonachón y poco excitable; solo encontraron que se

[2] Y cuyos resultados dieron a conocer en su artículo «Conditioned emotional reaction», *Journal of Experimental Psychology,* 3, págs. 1-4 (1920). Un resumen del experimento se puede encontrar en el libro de Donald Whaley y Richard Malott, *Psicología del comportamiento,* Fontanella, Barcelona, 1978, págs. 383-385.

sobresaltaba y rompía a llorar ante dos cosas concretas: la pérdida momentánea de equilibrio y los ruidos fuertes. Le mostraron una serie de animales y objetos (juguetes, un perro, un periódico ardiendo, una rata blanca), y el niño respondía confiadamente acercándose a ellos y tratando de tocarlos con la mano. Una vez constatado que el niño era de natural plácido y que, en especial, no sentía temor alguno hacia la rata blanca que se le enseñaba, empezaron a fabricarle de forma artificial ese temor. Lo que hicieron era muy sencillo: mostraban al niño la rata blanca al tiempo que golpeaban fuertemente una pieza de metal a sus espaldas. Esta estimulación conjunta de presencia de la rata y ruido intenso la llevaron a efecto varias veces, provocando sollozos y muestras de temor cada vez más patentes en Albert. Tras esta serie de estimulaciones conjuntas, le mostraron la *rata sola:* el niño lloró violentamente y trató de escapar del animal tan rápido como pudo. La fobia había sido ya creada: la rata, que en principio no le inspiraba temor, se había convertido en un animal fóbico; era ahora un estímulo que se había «apoderado» de la respuesta de miedo correspondiente al estímulo aversivo del ruido fuerte; le producía al niño la misma reacción de pánico que este, y tal reacción acabó siendo perdurable.

Con Alex se hace algo parecido: se le somete a la asociación sistemática de estímulos visuales violentos (películas con escenas de sangre y sexo en abundancia) y otros de terror y desamparo inducidos por una droga que previamente le han inyectado. A pesar de que la contemplación de lo que antes le producía placer le provoca ahora unas náuseas irreprimibles, Alex no puede cerrar los ojos porque está sujeto al asiento y porque unas tenacillas metálicas le mantienen abiertos los párpados de forma permanente. A su lado, una persona de bata blanca deja caer gotas de colirio en sus atormentados ojos. Una consecuencia no prevista por los experimentadores es que Alex no solo contrae una fobia a todo lo que tenga que ver con violencia y sexo, sino también a la *Novena sinfonía* de su muy venerado Ludwig van (Beethoven), que resulta ser la música que accidentalmente acompaña a un documental sobre las tropelías cometidas por los nazis en un campo de concentración; una más de las películas que ha tenido

forzosamente que «videar» en una de esas inolvidables sesiones del experimento Ludovico.

ALEX YA ES «LIBRE»

Al cabo de las dos semanas que dura la terapia Ludovico se lleva a cabo una demostración pública (con el mismísimo ministro del Interior presente) de los «progresos» conseguidos por Alex. Este joven adicto a las emociones fuertes ya no simula que aborrece la violencia y el sexo, sino que los aborrece muy de veras, y da muestras viscerales y elocuentes de que es así: no responde, por ejemplo, a la agresión de un desconocido que entra en escena y, muy lejos de eso, se aviene a lamerle con la lengua la suela de los zapatos; es también físicamente incapaz de poner las manos encima a una estatuaria belleza de mujer semidesnuda. El público que asiste a la demostración está encantado con los resultados del experimento, con los notables cambios de actitud comportamental de un ser tan antisocial y peligroso como Alex, transformado ahora en un manso corderito.

La única voz disonante entre tantos parabienes es la del capellán, al que Alex había mantenido engañado con su sumiso proceder en la cárcel y que, indignado, se encara con el ministro y le advierte que han convertido a Alex en un inválido moral, incapaz de hacer el mal, pero no por libre elección, sino porque se le ha inhabilitado físicamente para hacerlo. Con su libre albedrío menoscabado hasta ese punto, las acciones futuras de Alex carecerán de mérito y no serán dignas de alabanza, por inmaculadas que parezcan, porque el muchacho no podría actuar de forma distinta aunque quisiera; al ser *obligatoriamente* bueno, Alex no será ni siquiera bueno, pues está incapacitado para escoger el mal. El ministro, que ha apadrinado todo el programa Ludovico y que está deseoso de exhibir ante la opinión pública los avances científicos realizados por su gobierno para poner coto a la delincuencia, ataja la requisitoria verbal del ensotanado, diciéndole que «eso son sutilezas; los motivos éticos no nos atañen.

Nuestra meta es suprimir la criminalidad y aliviar la tremenda congestión que hay en nuestras cárceles».

Al día siguiente, Alex es un hombre «libre», pero solo en el sentido trivial de que ya está fuera de la cárcel. En cambio, no es libre de hacer el mal *ni tampoco de repelerlo* (otra consecuencia inopinada del programa de rehabilitación), y esto va a tener ocasión de comprobarlo copiosamente enseguida.

El mendigo al que Alex y sus «drugos» habían dado de bastonazos al comienzo del largometraje, se dirige a él para pedirle limosna; pero pronto lo reconoce y es él ahora el que empieza a propinarle una buena tunda, ayudado de otros compañeros mendicantes. Desvalido y totalmente anulado para rechazar la agresión, Alex es salvado del linchamiento por dos policías que, ¡oh, terror!, resultan ser sus antiguos camaradas, sus «drugos», aquellos a los que él «colocó en su sitio» en el pasado aclarándoles quién mandaba en el grupo. El indefenso Alex recibe una somanta monumental a manos de sus antiguos subordinados, que muestran una avidez insaciable por verificar «si está curado de verdad».

Hecho añicos, y buscando un sitio donde refugiarse y lamerse sus heridas, Alex tiene la desdicha de, en medio de su aturdimiento, no darse cuenta de que se está acercando a la casa del viejo escritor a cuya mujer violó y torturó (y, como consecuencia de lo cual, ella murió; esto último aún no lo sabe Alex). Llama a la puerta y le abre un fornido guardaespaldas con un asombroso parecido a Superman; el viejo escritor está ahora en una silla de ruedas, baldado de cintura para abajo por la paliza que asimismo él recibió en esa noche inolvidable, y necesita de ese musculoso ayudante para deambular por la casa. También él reconoce a su agresor, casi podríamos decir que lo detecta con algo parecido a un olfato animal; y su revancha, como parece esperarse de un intelectual, es la más sofisticada de todas: somete a Alex a una especie de ducha escocesa sonora, haciéndole oír a todo volumen la *Novena sinfonía* de Beethoven, a la que es fóbico desde el tratamiento Ludovico. Retorciéndose de dolor como un gusano, Alex se lanza al vacío desde la buhardilla de la casa. No muere, pero lo volvemos a ver con el cuerpo amortajado en escayola.

No todo es malo, sin embargo: con el transcurso de los días, Alex va descubriendo que todas sus fobias, *todas,* se han curado tras el tremendo batacazo. Vuelve a ser una persona libre para cometer fechorías, y este es, qué duda cabe, un final feliz después de todo: junto con su invalidez física ha desaparecido también su invalidez moral, su incapacidad para escoger entre hacer el bien o el mal.

5
El aburrimiento como fuente de maldad
Calle Mayor

Presentación de personajes

Los sucesos tienen lugar en una pequeña ciudad de provincias innominada de un país cualquiera que, algo más que por casualidad, ofrece todas las trazas de ser España. Juan es el protagonista masculino (José Suárez); Federico (Yves Massard) es su amigo, un intelectual afincado en Madrid, con el que Juan compartió estudios y ambiciones en la juventud, y que ahora está de paso por la capital de provincias en que su amigo Juan ha ido a caer como empleado de banca. Pasada la «alegre muchachada», en eso han acabado las aspiraciones con que estos dos amigos se deslumbraban a sí mismos y a los demás; aspiraciones que en su día ambos tuvieron en común, y que ahora solo Federico parece mantener en pie.

Aparte de por ver a su amigo, Federico está en la pequeña ciudad de provincias para obtener la firma, como colaborador en una revista cultural en la que él trabaja, de la lumbrera local: don Tomás, el presidente del Círculo Recreativo, Artístico y Cultural; sin mucho éxito, hay que decir. Precisamente el ilustrado don Tomás acaba de ser blanco de una broma de gusto dudoso (mejor dicho: nada dudoso), perpetrada por una camarilla de amigotes de mediana edad

—en la que Juan se integró al poco de llegar al lugar—, que matan el mucho tiempo libre del que disponen jugando al billar en el casino y gastando burlas pesadas a la gente. Son «gente que se aburre», le dice don Tomás a Federico, en parte como explicación y en parte como disculpa.

Otro personaje central de *Calle Mayor,* de Juan Antonio Bardem, es Isabel Castro (Betsy Blair), hija del difunto don Blas (coronel de Caballería), la solterona sobre la que se va a abatir una de esas sangrientas cuchufletas de señoritos de provincias sumidos en el pegajoso légamo del tedio. El caso es que Juan, su futuro verdugo sentimental, se la encuentra en el paseo ritual que da con su amigo Federico por la Calle Mayor. Isabel va acompañada de la esposa del jefe de Juan (le recuerdo que Juan está empleado en un banco). Sí, pasear por la Calle Mayor es un ritual del que nadie escapa en una pequeña ciudad provinciana.

Federico le pregunta a Juan, que también ha sido forastero en la villa pero que ya se ha aclimatado a sus usos, si sale con mujeres. Juan le aclara enseguida la situación. Solo hay dos posibilidades: o salir a la vista de todos con una misma chica dos veces, con lo que pasas de inmediato a ser tenido por su novio formal; o «tener un plan», actuar de tapadillo. Pero en una pequeña ciudad de provincias esos secretos no duran mucho: el galán afortunado no podrá evitar alardear de su conquista ante sus amigos, que se encargarán de difundir la sabrosa nueva entre la población. En un sitio en el que todos padecen esa dolencia anímica que es el aburrimiento, noticias de ese calibre se extienden como el fuego entre la hojarasca seca. En condiciones así, es difícil «tener un plan», y no necesariamente porque las chicas del lugar sean decentes, como le explica Juan a su amigo: «No es eso; si tienes plan con una, todos tus amigos lo van a saber y todo el mundo también. Por eso, ellas se andan con mucho cuidado, porque luego, como no pesquen a un forastero...». Las mujeres que no observan el debido recato abandonan el club de las novias posibles, decentes, y solo pueden aspirar a pescar como marido a un incauto que esté de paso.

Por descontado queda una tercera posibilidad: el Café de Pepita en el barrio viejo, es decir, el trato con prostitutas; esto no compromete a los varones rijosos del lugar porque las chicas de alterne han quedado ya descartadas como parejas sentimentales estables, y también porque las esposas de estos encalabrinados varones conocen y consienten la situación; digamos que se resignan a que sus maridos den estas rudimentarias muestras de «hombría». Allí, en el Café de Pepita, los hombres descontentos de su vida marital consumen un sucedáneo de baja calidad de la pasión amorosa: el contacto carnal hay que comprarlo y la diversión tiene que ser forzada, y facilitada a la vez, por el consumo de alcohol. Por cierto, ha de saber que en el Café de Pepita trabaja Tonia (Dora Doll), una muchacha de la que Juan anda algo encaprichado; y parece que la cosa es mutua.

El amigo forastero de Juan se siente casi de inmediato incómodo con esa compañía de juerguistas insustanciales que Juan se ha buscado; Federico no tarda en olfatear la vaciedad y la condición mediocre de sus vidas, los simulacros de diversión a los que se entregan; y le duele que su amigo Juan, al que ha visto en mejores momentos, se haya dejado enredar por semejante chusma provinciana. Federico y, en otro sentido, Tonia (la chica de alterne del Café de Pepita) se van a convertir en altavoces de la conciencia moral de Juan, le van a recordar que él puede ser mejor de lo que muestra en su comportamiento durante esa noche de ronda que, como tantas otras previas, acaba de esa forma triste y abyecta que nos recuerda la canción.

Para Federico está claro que el problema de Juan, la fuente de ese incipiente olor a podrido que ventea en él, procede de su integración en esa tropilla de simios con gabán, ese grupo de guasones que se aburren mortalmente y en medio de los cuales Juan ha de mantener su reputación: la de que él no se achica ante las gamberradas que de forma periódica, y por turnos, van perpetrando los de la cuadrilla para matar el tedio. El que la hace más gorda es el que ocupa momentáneamente la cúspide en la jerarquía informal de dominancia dentro del grupo. Y no es otra cosa que el tedio el que los empuja a esas bajezas morales, unas iniquidades que sus encallecidas conciencias prefieren al horrible marasmo mental del hastío provinciano.

El aburrimiento como fuente de maldad

Es algo que también les pasaba a Alex y sus «drugos» en *La naranja mecánica:* la infraestimulación mental puede convertirse en una terrible, y poco conocida, forma de sufrimiento, capaz de empujar a quien la padece a la comisión de atrocidades aparentemente inexplicables y gratuitas. Y aquí da lo mismo que nos movamos en el entorno psicodélico y futurista de *La naranja mecánica* o en la atmósfera de viscosas usanzas tradicionales que nos muestra *Calle Mayor.* Es un fenómeno ubicuo, universal; y para entenderlo mejor, le propongo repasar las nociones de *placer* y *comodidad* que están en el núcleo cordial de la película de Bardem.

La distinción entre placer y comodidad se la debemos al economista de origen húngaro Tibor Scitovsky[1], aunque recuerda fuertemente la separación que ya hiciera en el siglo III a. C. el filósofo griego Epicuro entre *placeres estáticos* y *placeres cinéticos.* El placer y la comodidad, aunque son cambios que normalmente experimentan las terminaciones de nuestro sistema nervioso periférico avecindadas en los ojos, la nariz, la piel o las mucosas, se registran como tales en el cerebro. Podemos, como muestra la figura 1, trazar un segmento imaginario en que queden indicados los distintos niveles de activación general del cerebro. En algún punto intermedio de ese segmento se encuentra el óptimo de estimulación cerebral; a la izquierda de ese punto está la zona de infraestimulación, y a la derecha, la de sobreestimulación.

La comodidad (el placer estático, que diría Epicuro) se alcanza cuando estamos instalados en el óptimo y, por ello, libres tanto del dolor de la sobreestimulación (sed, hambre, frío, excitación sexual) como del de la infraestimulación (tedio); cuando estamos fuera de ese óptimo experimentamos displacer, incomodidad. Y el placer es un fenómeno cinético, que consiste en el *viaje* desde la incomodidad hasta la comodidad. Como decía san Agustín: «No hay placer en

---

[1] T Scitovsky, *The Joyless Economy,* Oxford University Press, Nueva York, 1992

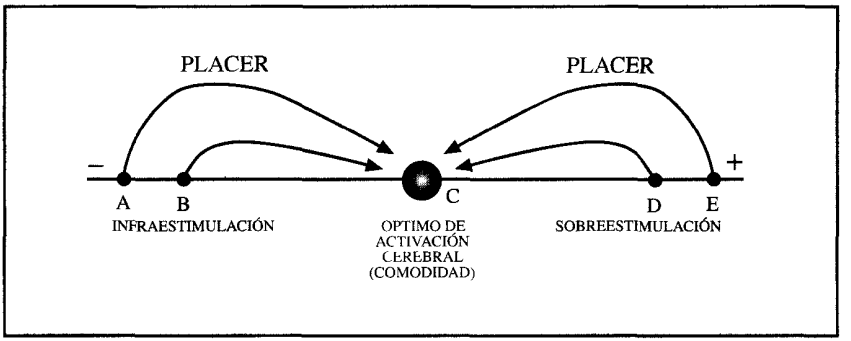

Fig 1 Placer y comodidad

comer y beber a menos que preceda el malestar del hambre y de la sed»[2]. Este viaje placentero lo conseguimos cuando aliviamos la sed bebiendo o la tensión sexual copulando; pero *también* cuando escapamos del frío calmo del aburrimiento y caldeamos nuestro desnutrido cerebro con alguna novedad que lo alimente. Esto último ha sido menos notado en general. Freud, por ejemplo, concebía el placer de una manera un tanto unilateral: como descarga de la sobreexcitación; descuidando con ello que también hay dolor (y por lo tanto posibilidad de escapar de él y, por ello, posibilidad de placer) en la infraestimulación, cuando estamos atrapados en una cierta atonía mental y conseguimos desplazarnos, gracias a alguna novedad benefactora, desde la infraestimulación al óptimo de activación o despertamiento cerebral.

Como digo, esta última causa de sufrimiento basada en la infraestimulación ha sido menos advertida, y es probable que su primer reconocimiento científico ocurriera durante la Guerra de Corea, cuando los prisioneros de guerra estadounidenses sufrieron eficaces «vaciados de cerebro» sin más presión que la privación prolongada de estímulos mediante un confinamiento en solitario. (Recientemente, funcionarios estadounidenses han puesto en práctica este sofisticado método de tortura con prisioneros de Al Qaeda recluidos en la base de Guantánamo tras el atentado del 11 de septiembre de 2001

[2] San Agustín, *Confesiones,* Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 205.

en Nueva York.) Desde entonces, varios experimentos de laboratorio han confirmado plenamente el hecho de que la privación sensorial puede llegar a ser en extremo dolorosa. En una prueba llevada a cabo en 1957 se emplearon como sujetos experimentales a estudiantes universitarios, bien pagados, bien alimentados y bien atendidos a lo largo de todas las sesiones de prueba; de hecho, solo tenían que hacer algo tan anodino como reposar en un cuarto protegido de ruidos, usar lentes impenetrables y tener las manos enfundadas en guantes para así evitar toda percepción. Los voluntarios de este experimento pasaron por un periodo inicial de sueño o relajamiento, pero luego empezaron a padecer los efectos de la privación sensorial prolongada, muy difíciles de soportar: en el lapso de una a ocho horas acabaron teniendo jaqueca, náuseas, confusión, fatiga, alucinaciones y una afectación temporal de diversas facultades mentales. Los universitarios sintieron un deseo agudo de estímulos externos, y, tras la dura experiencia, encontraron alivio y disfrute en cosas tan insípidas como un viejo informe del mercado de valores o una plática sobre los peligros del alcohol dirigida a niños de seis años[3].

El sencillo esquema de la figura 1 nos permite sacar algunas interesantes y no muy intuitivas conclusiones. *En primer lugar,* para poder sentir el placer hay que estar fuera de la situación de comodidad; hay que volver a incurrir en el dolor, en la incomodidad, para poder revivir el placer. Lo malo del dolor no es tanto el dolor mismo cuanto que nos sintamos indefensos para escapar de él hacia la comodidad. Se puede incluso *preferir* hacer excursiones voluntarias a la incomodidad para así tener ocasión de experimentar otra vez el placer: la moral nietzscheana, como sabemos, recomienda como deseable un estilo de vida en que la incomodidad y el dolor son incluso buscados y voluntariamente autoimpuestos como medios y como tónicos para elevar nuestros niveles de bienestar. Nietzsche llegaba hasta a admitir que cuanto más cruda es la incomodidad, más intenso puede ser el placer; es decir, cuanto más nos alejamos del óptimo de estimulación, más largo y profundo es el «viaje» placentero del que

[3] J. Reeve, *Motivación y emoción,* McGraw-Hill, Madrid, 1998, págs. 52-55.

podemos gozar. Esto no es una muestra de masoquismo, sino la aceptación de que el dolor es el peaje que hay que pagar obligadamente para obtener el placer.

Epicuro no aceptaría una conclusión tan radical, desde luego. Él era partidario de los placeres tranquilos y hubiese rechazado como «demasiado emocionantes» esos viajes de largo recorrido de la incomodidad a la comodidad por los que se inclinan éticas más heroicas. Para él, la felicidad máxima dable a los seres humanos era la ausencia completa de todo dolor o perturbación, tanto físicos como mentales, la perfecta comodidad, el placer estático sin fin. En una de sus *Sentencias Vaticanas,* la número 33, quedó expresivamente reflejado el parecer de Epicuro: «El grito del cuerpo es este: no tener hambre, no tener sed, no tener frío. Pues quien consiga eso y confíe que lo obtendrá competiría incluso con Zeus en cuestión de felicidad»[4].

Aquí usted habrá de escoger entre las perspectivas rivales de Epicuro y Nietzsche, pero desde luego la figura 1 se compadece más con el punto de vista de Nietzsche que con el de Epicuro. La *segunda* lección que se obtiene de esa figura es que si nos establecemos perezosamente en las pegajosas seducciones de la comodidad nos privamos con ello de la capacidad para sentir placer. La vida mejor no es la vida cómoda, como nuestros inveterados hábitos de pensamiento nos hacen creer. La vida indolora se convierte con rapidez en una vida incolora, sin contrastes, en que la comodidad, si se mantiene más allá de la cuenta, deja de ser tal: diríamos que todo el segmento imaginario de niveles de estimulación de la figura 1 se corre en bloque hacia la derecha, y lo que era comodidad se convierte insidiosamente en infraestimulación, en una trampa de atonía y grisalla para nuestro cerebro. Las comodidades se transforman casi en adicciones, que llevan aparejadas la inesperada consecuencia de ir desalojando el placer de nuestras vidas. Scitovsky menciona que, conforme envejecemos, nos vamos «aburguesando»; nos decantamos cada vez más, y casi sin darnos cuenta, por la comodidad frente al placer; y

---

[4] Epicuro, *Obras completas,* Cátedra, Madrid, 1999, pág. 101.

esto constituye por sí mismo un indicador fiable de envejecimiento, tanto mental como corporal.

La *tercera* enseñanza que se desprende de la figura 1 es que el placer es un fenómeno efímero, transitorio; dura lo que dura el viaje hasta la comodidad. Esta en apariencia melancólica consecuencia se opone a la concepción que de la felicidad tenía el gran filósofo alemán Immanuel Kant, que mantuvo lo siguiente:

> Felicidad es la satisfacción de todas nuestras inclinaciones (tanto *extensive,* atendiendo a su variedad, como *intensive,* respecto de su grado, como también *protensive,* en relación con su duración)[5].

Esta interpretación de la felicidad, que me parece la más común, toma en préstamo de la comodidad las propiedades de durabilidad indefinida y ausencia de dolor; y del placer, la intensidad. Pero, si se ha comprendido todo lo anterior, se comprenderá también que una beatitud así no es algo de este mundo, que esa felicidad a la vez intensa e interminable es una imposibilidad psicológica, por muy seductor que resulte dejar que nuestra imaginación se abandone a tan celestial panorama[6].

De hecho, la vida de provincias que Bardem retrata en *Calle Mayor* es un claro ejemplo de lo tramposa que puede llegar a ser la comodidad, y de que una existencia así dista mucho de ser feliz: la monotonía, la ausencia de sobresaltos en que se vive en esa pequeña ciudad arroja a sus habitantes al marasmo del aburrimiento, una forma de dolor que nuestro cerebro lleva mortalmente a mal, y de la que busca escapar fabricándose novedades cuando estas no le salen de forma espontánea al paso. Esas novedades pueden tomar la forma de una bufonada salvaje y desconsiderada, como la que esos adictos

---

[5] I. Kant, *Crítica de la razón pura,* Alfaguara, Madrid, 1978, pág. 631.

[6] Se habrá dado cuenta de que ya nos han salido al paso tres concepciones distintas de la felicidad: la felicidad como comodidad (Epicuro), la felicidad como placer (Nietzsche) y la felicidad como placer más comodidad (Kant). Para no inducir a equívocos, debo aclarar que Kant recomendaba a los humanos *no* orientar su vida a la consecución directa de la felicidad.

al billar del casino, entre los que Juan se encuentra, están a punto de cometer en la persona de Isabel. Para ponerse a salvo del tedio, esa cáfila de indeseables no reparará en gastos y se empleará a fondo para obtener unas migajas de diversión a expensas del sufrimiento de la solterona del lugar.

El primer paseo de Isabel y Juan por la Calle Mayor

La casualidad reúne inopinadamente a Isabel y Juan en la estación de ferrocarril. Juan ha ido a despedir a Federico, que regresa a casa; Isabel está allí sin ningún motivo concreto, «por nada, me gusta ver los trenes», le aclara a Juan. Sin premeditación alguna, y solo porque él se ha ofrecido a acompañarla en el camino de vuelta a casa, se encuentran al poco tiempo los dos dando uno de esos peligrosos paseos comprometedores por la Calle Mayor.

Todos poseemos, como decía William James, una especie de curva de oferta de nosotros mismos; sin percatarnos cabalmente de ello, sacamos a relucir una faceta de lo que somos en consonancia con quien tenemos delante. Isabel es una mujer llena de encanto: quizá no sea muy atractiva en lo físico (tampoco es fea), pero tiene una exuberante vida interior, un mundo de cálidas e ingenuas fantasías que fluye con naturalidad en una conversación a la vez sencilla e inteligente. Lejos de la pandilla de embrutecidos provincianos que Juan frecuenta y en compañía de una mujer sensible y de una sinceridad que desarma, Juan extrae de su espectro o teclado de personalidades una que adivinamos enseguida le gusta más que la que muestra a sus amigotes; quizá una que está más conforme con lo que en alguna ocasión, no tan distante todavía, quiso ser. Es muy importante que sepamos lo a gusto que Juan se encuentra en ese primer paseo con Isabel, con la que mantiene una amena y estimulante conversación (aunque los dos hablen de cosas triviales), una charla entrecortada aquí y allá por los ineludibles saludos que al descuido reparten entre las muchas caras conocidas con las que se tropieza uno cuando avanza por la Calle Mayor. La señal de lo insólitamente cómodo que

Juan está con esa mujer, a la que no conocía y a la que había aprendido a menospreciar por mimetismo con sus compañeros de juerga, es que la invita espontáneamente a «tomar algo», cosa que ella rechaza con amabilidad por falta de tiempo.

Los cuatro amigotes observan desde el casino, sin ser vistos, ese paseo de Juan e Isabel por la Calle Mayor, y a uno de esos cuatro se le ocurre entonces la brutal cuchufleta que desencadenará el drama: pedirle a Juan que simule ir de novio formal con Isabel, dejar que la pobre solterona se haga ilusiones y luego descubrir la jugada; y todo eso solo para poder reírse ante la cara de desolación que compondrá la infortunada víctima.

Enterado Juan de la rechifla que se está urdiendo, opone una inicial resistencia; está claro que ese juego no le gusta. Pero los implacables parranderos le recuerdan la imagen que de él tienen y esperan: la de un soltero despreocupado que no se amilana ante nada si se trata de hacer sangre en la dignidad de alguno que, en su caprichosa opinión, se pasa de excéntrico o inconveniente (como don Tomás, la lumbrera; o Isabel, la solterona). Esa imagen que los otros proyectan sobre él lucha con la autoimagen mejor que Juan tiene de sí mismo y que acaban de avivar la visita de su amigo Federico y, sobre todo, el reciente paseo con Isabel por la Calle Mayor. Pero las expectativas de los compañeros de jácara pueden más y, emplazado por esos desalmados víctimas del tedio para escoger entre lo que le apetecería ser y lo que ellos esperan que sea, Juan cae presa de la falta de voluntad y opta por no defraudar al hatajo de guasones con el que se codea: mantendrá ante ellos su reputación de caradura sin escrúpulos, un simpático sinvergüenza, un «valiente» que se burla de todo y de todos. Aguijada su bravuconería, acepta el envite: «¡A mí me sobran riñones para eso y para lo que queráis!».

Pero, cuando pierde de vista a sus amigos, notamos, en su modo de andar, su pesadumbre por haber tenido que aceptar, por no haber podido decir que no, por su falta de entereza y por haber preferido una hombría facilona a otra más auténtica y difícil.

La falta de voluntad de Juan

Siguiendo ya el plan trazado, Juan invita a Isabel a ir al cine y ella acepta emocionada. Se pasa la noche en blanco tratando de mejorar su aspecto. Empiezan a salir. Ella habla y habla, pero no con una boba incontinencia, sino al revés, con inteligencia, simpatía y una apabullante sinceridad, de su condición de soltera con treinta y cinco años en una ciudad de provincias. Juan casi no dice nada; se nota que siente ternura y afecto hacia esa mujer sin dobleces en el alma, pero no amor, desde luego no amor; falta por su parte la atracción física.

Ella quiere ser madre, y así se lo declara a Juan: «¿Sabe lo que me pone triste? Pienso: bueno, si por ejemplo me caso este año y tengo un niño el que viene, le llevaré treinta y seis [años]. Seré una madre vieja. Eso me pone triste». Juan calla y calla, carcomido por su conciencia; va a jugarle una mala pasada a una mujer que tiene un corazón de oro, una inteligencia despejada y que habla con sencillez, sin darse importancia, de sus cosas más íntimas ante un desconocido; todo lo cual no hace sino aumentar la sensación de indignidad de Juan ante lo que va a hacer. Está incluso a punto de revelarle la verdad a Isabel, esa horrible chanza que le tienen preparada él y su camarilla de inseparables; pero se siente incapaz de hacer frente a la cara de desconsuelo que ella pondrá si le revela todo y prefiere dar largas al asunto, dejar para otro día una obligación tan amarga.

He aquí una forma menos habitual de mostrar una voluntad débil. Normalmente, las personas caen en tentaciones, indeseables para ellas mismas, cuando optan por un bien inferior, pero más inmediato, antes que por otro que ellas valoran más pero que resulta estar más alejado temporalmente. Es este un asunto bien conocido por los psicólogos: una recompensa tiene tanto más poder para influir sobre una conducta cuanto menor sea el intervalo de tiempo que medie entre la emisión de la conducta y la obtención de esa recompensa. Podemos contemplar la situación a través de la figura 2.

Supongamos que un universitario tiene que decidirse, en un instante determinado, el Periodo 1, entre dos líneas de conducta riva-

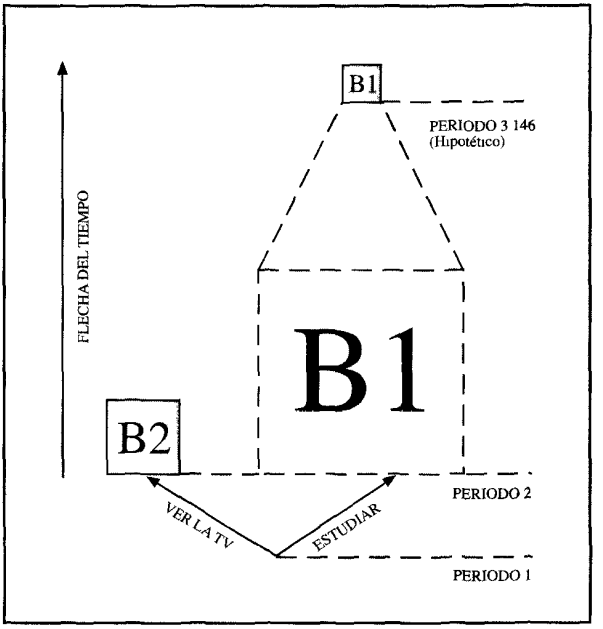

Fig 2 Falta de voluntad al escoger entre bienes

les: estudiar o ver la televisión. La recompensa por ver la televisión la disfruta de inmediato: es ese masaje visual a que está tan habituado. En cambio, la recompensa por perseverar en el estudio (obtener un trabajo más acorde con sus gustos, ganar más dinero, conocer gente más interesante, proporcionar una educación más selecta a los hijos que pueda tener, etc.) está mucho más diferida en el tiempo y más afectada de incertidumbre; de esa incertidumbre que, como una niebla, rodea todas las cosas que nos puedan suceder en el porvenir. Los bienes o recompensas se comportan en esto de modo parecido a los objetos físicos: cuanto más distantes están en el tiempo, más pequeños parecen[7]. De modo que un premio inferior, B2, puede ejercer mayor efecto y dominio sobre la voluntad del universitario que otro mayor, B1, por el simple y mostrenco hecho de estar el primero más cercano en el tiempo. Es muy posible que, en la situación pre-

[7] Esto lo cuenta muy bien Platón en su diálogo *Protágoras,* 356c-e.

sentada en la figura 1, opte por ver la televisión aunque sepa que no es esa la mejor manera de actuar para él. Pero si ambos premios se presentasen ante este universitario a la misma distancia temporal (el Periodo 2 en la figura), la cosa no le ofrecería dudas y se inclinaría sin vacilar por el bien mayor, B1, y desdeñaría el camino que le conduce a B2.

Pero ocurre con frecuencia en la vida de los humanos que las gratificaciones más valiosas se hacen esperar, se toman tiempo (mucho tiempo) en aparecer, y a veces ni siquiera aparecen aunque nuestra voluntad no se haya despegado de su persecución. En un cuadro así, tan usual, tenemos reunidas todas las condiciones para que nuestra voluntad sea desafiada, puesta a prueba; y muchas veces ocurrirá que sucumbiremos a la tentación, al canto de sirenas de seguir el curso de acción que nos conduce al bien más pequeño (a sabiendas de que lo es), poniendo con ello en peligro la consecución del bien más importante, aquel al que nosotros mismos damos más peso. No es un problema de falta de conocimiento; es un problema de falta de voluntad. Es inútil que nos insistan con que estamos malbaratando nuestra existencia al optar por metas inferiores; eso ya lo sabe el débil de voluntad, y es precisamente el saberlo lo que le hunde en la humillación y la pérdida de autoestima.

El mismo problema de falta de voluntad se puede presentar también cuando se trata de escoger entre dos males. La figura 3 muestra ahora cómo se presenta el cuadro de elección.

M1 es un mal mayor pero que se presentará más tarde, mientras que M2 es un mal menor pero con el que nos vamos a topar de inmediato. En el contexto de la película, M1 es la humillación que tienen preparada a Isabel los compañeros de cuadrilla de Juan, y Juan mismo; y M2 consiste en que Juan destape el engaño ante Isabel sin más tardanza. También esto será humillante para la chica, desde luego, pero no tendrá las proporciones de bochorno y escarnio colosales que adquirirá todo si la broma sigue adelante. Y esto Juan lo sabe. Pero de manera cobarde opta por no decir nada a Isabel, seguramente para no ver delante de él los ojos afrentados, furiosos o, peor aún, entristecidos, de la mujer (esto sería pasar por M2).

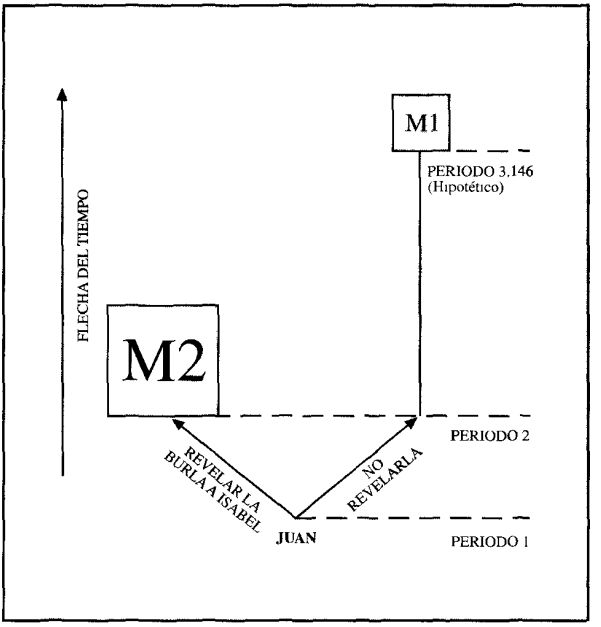

Fig. 3. Falta de voluntad al escoger entre males

Y sigue, encuentro tras encuentro, dándole largas a la abominable revelación, dejando para mañana el comportarse como un tipo decente ante una chica que, él lo sabe, tiene sobradamente merecida esa decencia en el trato.

Va pasando el tiempo; el momento del brutal despellejamiento público del honor de la muchacha (M1) se acerca. Y Juan continúa sin ser capaz de quitar la venda de los ojos a una Isabel cada vez más enamorada. Ocurre que, con el transcurso del tiempo, no solo va creciendo para Juan M1 (el instante de la infamia se acerca y la misma infamia parece mayor por momentos), sino también M2 (la figura de Isabel, desconsolada y abatida si le destapa la sucia artimaña, se hace cada vez más insoportable a su imaginación). Lo que parecía una inocentada de pésimo gusto va adquiriendo, con el discurrir inexorable del tiempo, magnitudes de tragedia: hay que despachar una elección entre dos males que se van agigantando con el paso de los días. Este tránsito de la as-

tracanada a la tragedia es algo que la cinta de Bardem transmite admirablemente [8].

Mientras Juan se consume de remordimientos en su cuarto de soltero, Isabel da libre curso a sus ensueños de enamorada, gorjea para sí sus fantasías de novia primeriza. Juan, desesperado, llega a comunicar a su pandilla que se descabalga de la mascarada, que no cuenten con él para seguir engañando a esa pobre chica. Pero la alegre muchachada de cuarentones sabe por dónde atacarlo: le recuerdan su prestigio de guasón, lo que de él se espera, y que perderá escaños en la jerarquía tácita del grupo si queda puesta en entredicho su «valentía». Es muy aleccionador comprobar cómo las normas implícitas del microgrupo acaban aquí prevaleciendo sobre la moral del respeto a la dignidad de un ser humano; una mujer en este caso. Juan cede una vez más y acepta el plan de aprovechar el baile del Círculo (Recreativo, Artístico y Cultural), que tendrá lugar en breve, para «tirar de la manta».

LAS VOCES EXTERNAS DE LA CONCIENCIA

Hay dos personas que hacen de censores morales de Juan cuando aún la gran bufonada está por consumar. Una de ellas es Tonia, la prostituta que trabaja en el Café de Pepita y que siente algo especial por él y lamenta el papelón que está haciendo. Entre ellos se suscita este diálogo:

> JUAN.—¿Y qué te parece?
> TONIA.—¿Eh?
> JUAN.—La broma, lo de esa chica, Isabel.
> TONIA.—Ya te lo he dicho: una canallada.
> JUAN.—¿Sí?
> TONIA.—Sí, una canallada. Esos tíos son unos cabestros, pero tú...

[8] El mismo problema de Juan lo afronta Adolphe en la novela homónima de Benjamin Constant.

JUAN.—¿Qué?
TONIA.—Nada, creía que eras de otra manera.
JUAN.—¿Cómo?
TONIA.—Más hombre, más..., más entero.
JUAN.—Pero si, total, todo es una broma, para reírnos...
TONIA.—¿Todos?
JUAN.—No te entiendo.
TONIA.—¿Ella también se va a reír?
JUAN.—¡Bah! No le va a pasar nada.
TONIA.— ¿Tú qué sabes? ¡Me dais asco!

Por entonces Juan, espoleado por sus camaradas de casino, se ha declarado ya a Isabel, en un entorno tan poco propicio como una procesión. A partir de ese momento Isabel da rienda suelta a su inmensa capacidad de amor, hasta entonces represada: se conduce de manera encantadoramente espontánea con él, se lo come a besos...; lo que contrasta con la reserva creciente y el ominoso comedimiento de que él da muestras.

Hay un momento terrible en la película: Isabel y Juan están en el piso alto de un edificio a medio construir, y en donde establecerán su futuro hogar. Ella hace planes, hablando de manera incontinente de la distribución del espacio en un piso que su imaginación ya ha llenado de niños, sus futuros hijos. En un cierto instante, ella juega a asomarse al hueco de la escalera, y entre ella y el precipicio solo se interpone un endeble tablón de madera atravesado. Juan siente la tentación del abismo; pero no del abismo de arrojarse él por ese hueco, sino de hacerla caer por allí; no hay testigos, parecería un accidente muy natural y pondría fin *momentáneamente* a sus padecimientos. Isabel se inclina tanto que el tablón se desprende y Juan la salva en el último momento de despeñarse al vacío. La tentación de ese egoísmo de profundidades abisales ha sido vencida por una reacción instintiva de piedad.

La otra persona, aparte de Tonia, que oficia de conciencia moral externa de Juan es su amigo madrileño, Federico, a quien Juan pide literalmente auxilio por telegrama para que le aconseje en un «asun-

to muy grave». Federico acude a su lado y, tras enterarse del asunto, le pone sin contemplaciones ante la alternativa: o Juan le cuenta la verdad a Isabel o será él, Federico, el que se la diga. Mientras Juan se lo va pensando, Federico pone al corriente de la terrible perfidia que está a punto de cometerse a la gloria local, a don Tomás, el presidente del Círculo, a quien ya antes había visitado para pedirle su colaboración en una revista cultural. Don Tomás le aclara admirablemente la causa de lo que están preparando a esa incauta provinciana en el baile del Círculo que él preside:

> —Ya se lo dije: se aburren. Siempre del Círculo al Bar Miami, al Cinema Moderno, al Café Nuevo, a la Calle Mayor; y otra vez: Círculo, Bar, Café, Cinema, Calle Mayor. Y otra vez. Necesitan divertirse, nada les interesa; cumplen su trabajo, hasta bien si usted quiere; y después ninguna inquietud, ninguna ambición, nada en que pensar... Un buen día descubren que el prójimo es un espectáculo formidable, sobre todo si no se le ama. Entonces es la mejor diversión, ¿comprende? Igual que un niño jugando con hormigas...; también se juega con el prójimo. ¿Cómo? Dando una broma.

El problema de Juan es que quiere quedar a bien con todos (con sus amigotes de farra, con Federico, con Isabel, con Tonia, hasta consigo mismo) en una situación en que eso es imposible. ¿O no? Juan fabula la siguiente posibilidad:

> —Hay todavía otra solución, ¿sabes? —le cuenta a Federico—: huir... o matarme. Es lo mismo. Desaparece uno y nadie sufre. Ella me adorará siempre, siempre. No está mal que lo quieran a uno... Y Tonia: «Pobre Juanito, no era mal chico». ¿Lo ves? Así todos tristes pero contentos. Nadie sufre, ni yo.

Tras la fachada de fanfarrón despreocupado se nos revela aquí de golpe la condición profundamente *infantil* de Juan: ¿qué pensar, si no, de esa retirada al mundo de la imaginación (incluso de una imaginación atroz, la de escapar por la trampilla del suicidio) cuando el peso de la realidad se le ha vuelto insufrible?; ¿y qué cabe pen-

sar asimismo de ese deseo pusilánime de contentar a todos...? Pero Federico se muestra implacable con él, no le permite jugar a evadirse de la realidad refugiándose en la fantasía: «No digas tonterías, no te vas a matar... porque eres un cobarde».

En efecto, Juan no se suicida, como ha adivinado su algo rigorista amigo; lo que sí hace es huir de esa ciudad de provincias, tal vez para siempre o hasta que escampe. Mientras tanto, Federico toma la iniciativa y coloca a resguardo a Isabel de la infamia que se cierne sobre ella ya de manera inminente: le desvela la «broma de señoritos de casino» y le pide que no asista esa noche al baile del Círculo. Como, por otra parte, aunque no se ejecute la broma, la posición de Isabel se volverá insostenible en la ciudad (todo el mundo sabrá que Juan la ha plantado), Federico le propone tomar el tren esa misma noche para Madrid, huir de esa pequeñez provinciana que tanto daño le ha hecho ya: no hay que darles la satisfacción de que se rían de ella en su cara, eso sería lo último. Isabel le escucha desarbolada. Quedan en verse en la estación de ferrocarril. Isabel llega hasta la taquilla para comprar el billete...

Lo que sucede a continuación es mejor que lo vean ustedes, o lo vuelvan a ver si ya tienen la suerte de conocer esta magnífica película.

SEGUNDA BOBINA

CUESTIONES MORALES

6
La formación del gusto moral. I
Almas desnudas

La dama y el bribón

Lucia Harper (Joan Bennett) trata de convencer a Ted Darby (Shepperd Strudwick), un galán maduro y de buen ver, de que deje en paz a su hija Beatriz (Geraldine Brooks), todavía una adolescente, que se ha enamorado de quien a todas luces —excepto a las de la interesada— no le conviene. El encuentro entre los dos (la madre y el donjuán) tiene lugar en un antro de mala muerte en el que desentona la digna y bella presencia de la señora Harper, que ha tomado esta iniciativa a espaldas de su hija y para protegerla de un indeseable.

Darby se aviene a lo que le pide la señora Harper, pero solo a cambio de una cantidad de dinero. Ante tan ultrajante propuesta, Lucia no quiere oír nada más: anuncia a Darby que transmitirá a su hija la ofensiva oferta, y esto será suficiente para abrirle los ojos sobre la clase de canalla en quien ha depositado su atolondrado amor; a continuación abandona altivamente el tugurio. Ted Darby se da prisa en telefonear a Beatriz y ponerle al tanto de lo que le dirá su madre; así prevenida, la joven Beatriz rechaza las imputaciones que contra su novio lanza su madre, incluido el bochornoso trato de abandonarla a cambio de dinero: se comporta como una enamorada sin juicio ni resquicio, y niega desde el fondo de su corazón cual-

quier cosa que pueda empañar la imagen de su maduro galanteador. Considera a su madre una mujer chapada a la antigua, incapaz de comprender el «nuevo», elegante y desenfadado estilo de vida de quien manda en sus sentimientos. En suma, la oposición de la madre tiene el consabido efecto de espolear aún más la pasión adolescente de Beatriz por Ted Darby.

Usted tal vez esté interesado en saber que Lucia Harper lleva el peso de la dirección de la casa en ausencia de su marido, Tom, un ingeniero que se encuentra en Europa por razones de trabajo. La familia vive en las afueras de una pequeña villa costera californiana, Balboa, y de ella forman parte —además de Beatriz y su madre— el padre de Tom y suegro de Lucia (que también se llama Tom), el hermano pequeño de Beatriz (David) y Sybil, una solícita criada negra. Lucia conduce con rienda firme pero a la vez suave los asuntos del hogar; y todos (e incluyo aquí también a su algo díscola hija mayor) admiran su entereza sin énfasis, la prudente sabiduría con que se desvela por cada uno, por sus más diminutos afanes; la ven como un dechado de rectitud, incapaz lo mismo de desfallecer que de delegar en otro sus responsabilidades.

Pero esa misma noche, después de la agria disputa con su hija, Lucia está tentada de descargar parte de esa responsabilidad escribiendo una carta a su esposo, Tom, en la que le comunica sus inquietudes sobre el incierto futuro de su hija y su propia impotencia para enfrentarse a la situación. Su hijo David es demasiado pequeño para hacer nada, y su suegro, Tom, demasiado mayor; solo ella puede encarar el problema y tratar de aislar a Beatriz del peligroso truhán que la ronda. Pero, en el último momento, Lucia estruja la carta y le envía a su marido otra más convencional, en que se limita a expresarle su amor. Demasiado alejado del hogar para hacer algo eficaz, no descargará sobre él una responsabilidad que, por la confluencia de unas azarosas circunstancias, solo a ella incumbe hacer frente.

EN EL EMBARCADERO

Mientras está ocurriendo esto, Beatriz se ha citado a escondidas con Ted Darby en la caseta del embarcadero, próxima a la casa familiar. Beatriz da cuenta a Darby, indignada, de las cosas que su madre le ha contado, y en especial de que él accederá a no verla más si su madre le paga por ello. Sin mucho embarazo, Darby reconoce que, en efecto, anda falto de dinero y no le vendría mal que Lucia, la madre de Beatriz, le diera algo. Beatriz se enfurece ante esa muestra de cinismo, que para ella equivale a una confesión de que ha dejado su corazón al cuidado de un canalla; humillada y furiosa, lo golpea en la cara con las manos, y también en la frente con una linterna que ha llevado consigo para poder llegar al embarcadero en medio de la oscuridad de la noche. Este último golpe deja semiinconsciente a Darby, que se tambalea y se apoya sobre la barandilla de madera de la caseta; esta cede y él se precipita al suelo, donde queda accidentalmente ensartado en un ancla que había debajo.

Una Beatriz llorosa e inconsolable regresa a casa y cuenta a su madre lo ocurrido, salvo algo que ella misma desconoce porque no se quedó allí el tiempo suficiente para verlo: que Darby acaba de morir atravesado como por una brocheta. Reconoce ante su madre que se ha equivocado, que ella tenía razón, que Ted es un rufián que ha tratado de aprovecharse de ella y que ha sufrido la peor afrenta de su joven vida al darse cuenta de todo esto. Lucia la conforta como puede y enseguida se pone al mando de la situación: pide a su hija que vaya a acostarse y se encamina al embarcadero para ver ella misma lo que ha sucedido. Pero es solo a la mañana siguiente, ya a plena luz, cuando descubre a Darby muerto sobre la arena, con el cuerpo traspasado por el ancla. Sin pensárselo dos veces, y dando inmediatamente por sentado que si se descubre el cuerpo sin vida de Darby (un reconocido bribón) la policía sospechará que se ha tratado de un asesinato, Lucia arrastra el cadáver hasta el interior de una lancha motora cercana, la pone en marcha y, cuando se ha adentrado lo suficiente en la bahía, arroja el cadáver al mar.

Es importante advertir en todo esto que Lucia tiene que moverse en un terreno minado, fuera de la vista no solo de testigos accidentales, sino, sobre todo, de los ojos de los miembros de su familia, siempre pendientes de ella, acostumbrados a delegar en ella, a pedirle parecer sobre las cosas más nimias (como David, el hijo pequeño, que solicita su permiso para comer una onza de chocolate antes de irse a acostar). Esta vigilancia permanente y, por lo demás, bienintencionada y fruto de la admiración que en sus dotes gerenciales tienen sus allegados, hace que la vida de Lucia esté rodeada de una tensión que no le da tregua, y que ahora, con los terribles acontecimientos recientes, ha quedado redoblada. Todo lo que de relevante o irrelevante acaece en esa familia que reside en una apacible villa costera pasa por las manos y por el cerebro de esa tenaz e inteligente mujer que, además, se comporta con los suyos sin ademanes despóticos, derrochando dulzura y comprensión. También con su hija, ahora frágil y desmadejada por el brutal desengaño sentimental, y a la que decide proteger y poner al margen de todo ese maldito embrollo. Recuérdese que, a todo esto, Beatriz ni siquiera sabe todavía que Ted Darby ha muerto a resultas del impacto sufrido por su mano.

Responsabilidad

He aquí una interesante cuestión filosófica: ¿es Beatriz responsable de la muerte de Darby? ¿Podía ella prever que, tras el golpe con la linterna en la sien, él se acercaría trastabillando hasta el palenque, que este se rompería, y él caería al vacío y aterrizaría encima de un ancla que, para desgracia suya, se encontraba justo debajo y preparada como de molde para incrustarse en su cuerpo y dejarlo sin vida? Beatriz se alejó del lugar donde todas estas aciagas secuelas ocurrían, ignorante de ellas; pero, en todo caso, fue su mano la que asestó el golpe y, al hacerlo, desencadenó esa sucesión de acontecimientos. Su responsabilidad en ellos —considerados su trastorno emocional, la ausencia de intencionalidad y el concurso de un azar

infausto— queda muy mermada pero tal vez no reducida a cero. Quizá un juez o un jurado verían en todo esto atenuantes, mas no una eximente completa de culpa[1].

Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que entendemos y aplaudimos la firme decisión de su madre de dejarla al margen de todo. Dicho de otra manera, quizá más clara, nos repugnaría que la madre, Lucia, *siendo como ya sabemos que es,* sufriera un ataque de rigorismo y entregase a su hija a la justicia en cumplimiento estricto de su deber ciudadano. Escenas como esta ponen a prueba nuestras intuiciones morales acerca de lo que significa obrar bien y, a la vez, moldean esas intuiciones morales: si nos parece bien lo que hace Lucia (proteger a su hija, a la que considera inocente de cuanto ha pasado) es que nosotros la vemos *también* como inocente y nos decimos que actuaríamos como Lucia en circunstancias semejantes, y que encontramos hasta digna de encomio su manera de proceder.

No sería este, en todo caso, el juicio que merecería la actuación de Lucia para un muy distinguido filósofo moral del siglo XVIII, el alemán Immanuel Kant, que pensaba que hay que obrar en todo momento de conformidad con el deber, y dejando de lado querencias y partidismos personales. Está fuera de duda que Lucia actúa con evidente parcialidad en todo esto, pero la cuestión es: ¿la consideraríamos mejor persona si hubiera puesto entre paréntesis su condición de madre y hubiese dejado que un juez imparcial conociera el asunto y decidiese sobre él? Aún más: incluso si, en lugar de tratarse de su hija, la persona que acabó con la vida de Darby hubiese sido un perfecto desconocido para Lucia, ¿no entenderíamos que lo amparase tras saber que el azar había participado hasta tal punto en el fatal desenlace? La gran novelista decimonónica George Eliot quizá sea en estas cuestiones una guía mejor, y sobre todo menos imponente y amedrentadora, que el reputado Kant, una persona que, no obstante sus indudables méritos intelectuales (de los que tendré más que de-

---

[1] *El reparto de la acción* es una muy interesante colección de ensayos en torno a la responsabilidad, compilados por Manuel Cruz y Roberto Rodríguez Aramayo, y publicada en la editorial Trotta, de Madrid, en 1999.

cir en lo sucesivo), estaba aquejado del defecto de *intolerancia a la ambigüedad* en cuestiones morales:

> El gran problema de la relación cambiante entre pasión y deber no tiene clara solución ni aun para el hombre más capaz de comprenderlo —reconoce Eliot— [...], no existe respuesta única que sirva en toda ocasión. Los casuistas son objeto de duros reproches, mas su perverso espíritu de minucioso discernimiento guarda la sombra de una verdad a la que los ojos y los corazones se encuentran a menudo fatalmente sellados: la verdad de que los juicios, en cuestión de moral, pueden ser falsos y vacíos de no estar contrastados e iluminados por un examen de las especiales circunstancias que señalan la suerte de cada individuo[2].

MARTIN DONNELLY, CHANTAJISTA

Estando en estas, entra en escena el otro gran protagonista de la historia: Martin Donnelly (James Mason). Donnelly se presenta en la casa de los Harper llevando debajo del brazo un manojo de cartas de amor escritas por Beatriz al difunto Darby: «Su precio es cinco mil dólares al contado», le aclara a la madre de Beatriz. Lucia Harper reacciona con su acostumbrada dignidad y aplomo pidiendo al chantajista que se marche de su casa si no quiere que avise a la policía. A Donnelly no le cuesta mucho convencer a Lucia de lo peligroso que sería para Beatriz que esas cartas llegasen a manos de la justicia. Las cartas en cuestión sirvieron de garantía para que Darby, sin blanca, consiguiera un préstamo que le concedieron Martin Donnelly y un socio suyo, un tal Nagel; con la muerte de Darby las cartas han subido insospechadamente de valor, como de inmediato supieron ver Martin Donnelly y Nagel.

Mientras ocurre todo esto, Donnelly es testigo involuntario de cómo el resto de la familia Harper, que va desfilando por delante de

---

[2] G. Eliot, *The mill on the Floss,* Penguin, Londres, 1985, págs. 627 y 628.

él (ajenos todos al chantaje a que Lucia está siendo en ese momento sometida), depende de las capacidades gestoras de esa mujer para funcionar, de cómo los demás le piden su parecer para todo, de la fascinadora mezcla de suavidad y determinación con que Lucia los atiende. A pesar de que el hijo menor, Beatriz y el suegro van apareciendo inopinadamente mientras la extorsión está teniendo lugar, Lucia mantiene su temple y los deja en la ignorancia de lo que está pasando, los trata incluso con un pausado cariño en medio de la difícil situación. Martin, el chantajista, comprueba que todos ellos son encantadores y que Lucia, la cabeza de familia, lo es aún más si cabe...

Donnelly se va finalmente a pesar de la ingenua insistencia del suegro de Lucia en que se quede a cenar; pero se marcha no sin antes conseguir comprometer a Lucia para que ambos se vean al día siguiente en la ciudad, en Balboa, para seguir hablando del precio de las cartas de amor interceptadas.

La construcción moral de Martin Donnelly

Entre Martin y Lucia se empieza a fraguar enseguida una sutil, muy sutil intimidad; ya la primera vez que están juntos fuera de casa, yendo en coche de camino a Balboa, ella le confiesa algo que no diría nunca a quien tuviera por un desaprensivo: «Usted no sabe cómo la familia le acosa a una a veces». Los demás miembros de la casa conocen sus rutinas de comportamiento al dedillo, ella es una persona metódica, ordenada y ordenadora; eso hace que los otros aguarden sus directrices para actuar, que estén necesitados de su auxilio para desenvolverse y la busquen en todo momento como guía. Ella ha dado sobradas muestras de saber llevar este peso, de servir como centralita por la que pasan una y otra vez las vidas de sus deudos; pero este buen gobierno de la casa supone una presión constante sobre su sistema nervioso, ahora si cabe acentuada por los últimos y extraordinarios acontecimientos.

El dulce y perspicaz tesón con que esa hermosa mujer busca proteger a los suyos la embellece aún más a los ojos de Martin, que

no puede dejar de darse cuenta de que ella está al borde de sus fuerzas; de que, por ejemplo, fuma demasiado para estar mentalmente alerta y también para aplacar su nerviosismo. Le aconseja que fume menos, y ella le hace caso y arroja el cigarrillo por la ventanilla del coche; he aquí otro gesto inconsciente de complicidad entre ambos. Poco después Martin le regalará una boquilla para filtrar el tabaco sin que ella se dé cuenta: una delicadeza con la que él empieza a mostrarse a sí mismo que no es la persona vulgar y corrompida que hasta entonces había conocido. ¿Por qué este gesto refinadamente furtivo? Admira la valía moral de ella, no puede dejar de hacerlo; y no solo esto: intuye que ella es muy capaz de entender y apreciar esa valía moral en otros; con lo que a Martin se le ofrece, por primera vez en su asendereada vida, una oportunidad, la ocasión de mejorar su fachada moral sabiendo que alguien más podrá darse cuenta de esa mejoría. La autoestima descansa en buena medida en la heteroestima, en cómo te vean los otros; pero no cualesquiera otros, sino un espectador cualificado; y eso es lo que tiene ahora Martin a su alcance: un espectador cualificado que sabrá calibrar su metamorfosis, una metamorfosis por la que empiece a ser de un modo que a él mismo le satisfaga más.

Mientras todo esto ocurre en un discreto segundo plano, lo que se advierte más a simple vista es que él la presiona para que le pague el dinero, pero acepta el retraso en la entrega que ella le solicita. Martin aclara a Lucia —otro gesto de complicidad— que él puede esperar, pero que su socio, Nagel (Roy Roberts), no es un individuo tan paciente. Y, en efecto, al poco tiempo Martin habla por teléfono con Lucia y le cuenta que Nagel no está dispuesto a esperar, que quiere el dinero sin prórrogas; y que trate de reunir al menos la mitad de esos 5.000 dólares. «Ya le he dicho a Nagel que mi parte puede esperar. Y también quiero que sepa que si yo tuviera dinero, le pagaría [a Nagel] y pondríamos fin a este asunto.» Algo así, tan insólito, provoca un silencio de asombro al otro lado de la línea telefónica. «¿Sigue usted ahí? —pregunta Martin—. ¿Ha oído lo que le he dicho? ¡Ojalá pudiera creerme! Quisiera que todo hubiera sido diferente. De esto he sacado una cosa buena: conocerla.»

Parece claro que Martin está ya enamorado de Lucia y que en ese amor influye mucho la admiración moral; pero precisamente por eso es un amor que no aspira siquiera a ser correspondido: Martin sabe que Lucia nunca pondrá en peligro su estabilidad familiar (su familia, por la que se desvive) ni traicionará a su marido para irse con un extorsionador, por buenas maneras y simpatía que este se gaste. Es más, Martin vería amortiguada su devoción por ella si se percatase de que es correspondido: su impecabilidad moral, que él tanto admira, habría mostrado tener grietas. Es el suyo un amor sin futuro, sin esperanzas y sin deseo de tenerlas; y, precisamente por todo ello, de una intensidad perfecta que no será mancillada por la cotidianidad. Pero ¿qué hay de Lucia? ¿Qué siente ella, si es que siente algo, por Martin? ¿Lo ama también? Uno de los grandes aciertos de la película, y de Joan Bennett en particular, es que nunca llegamos a quedar en claro sobre esto. Lucia es una esfinge —quizá una esfinge sin secretos, como diría Oscar Wilde— en lo que respecta a lo que experimenta por Martin. Siente simpatía por él, esto es seguro; pero probablemente ni ella misma sabe, ni quiere saber, qué otras emociones pasan por su ánimo cuando se le pone delante aquel que tan visiblemente embelesado está por su coraje y encanto femeninos. Una especie de autodisciplina le cierra el paso a la indagación de estos sentimientos tan potencialmente peligrosos para ella. Hubiera sido un error que Ophüls nos dejase entrever que ella sentía alguna debilidad por él; entre otras cosas, porque Martin tampoco lo desea (ni nosotros con él). Quizá solo esté al alcance de películas tan grandes como esta el que nos demos cuenta de que hay situaciones en que el amor no correspondido es la solución no solo que más nos conmueve, sino también la que más nos satisface.

JUZGAR POR LAS CONSECUENCIAS

A todo esto, el socio de Martin, Nagel, no deja de darse cuenta de lo que está pasando, de los cambios acelerados que advierte en él, y se burla de la educación moral a través de la mirada (la simple

mirada) a que ella le está sometiendo —sin darse cuenta, por otra parte— y que él está aceptando con entusiasmo y casi con un lelo candor. «Mira, esa señora no es de tu clase, Martin —le dice con sorna—. A veces pienso que no soportas verme porque te recuerdo lo que eres. No eres respetable.» Tus esfuerzos por ser mejor, le viene a decir, están condenados de antemano: no lograrás cambiar.

Tras diversos y humillantes intentos, Lucia solo consigue reunir 800 dólares y se ve con Martin para entregárselos. Con cálida y visible alegría, él le comunica que ya no tiene nada que temer: la policía ha detenido a un falso culpable; Nagel ya no podrá seguir con el chantaje, está a salvo. Ante las reservas de ella por que hayan cogido a un inocente, Martin la tranquiliza: «No se preocupe, se trata de un canalla». Pero su severidad ética impide a Lucia aceptar que se acuse a alguien por lo que no ha hecho, y le cuenta a Martin que es ella la que ha matado a Darby; ella, no su hija Beatriz, a la que continúa queriendo mantener a salvo de todo. Martin se muestra incrédulo, la juzga incapaz de cometer un crimen y piensa que o bien está encubriendo a su hija o que todo fue involuntario. En todo caso, su fascinación por la altura moral de ella no ha disminuido, sino, si acaso, aumentado con esas improbables revelaciones. Le dice: «Está bien, está bien, está bien. Cometió el crimen y yo la creo, si eso es lo que quiere. Pero no va a repetir lo que me ha dicho a nadie más, deme usted su palabra».

Al despedirse, Martin aún tiene que emplearse a fondo y discurre entre ellos este diálogo:

> —Escúcheme —le pide Martin—, ya está libre de todo, ¿entiende?, ¡libre de todo!
>
> —¡Pero él es inocente! —protesta ella, refiriéndose al individuo al que han arrestado por error.
>
> —Bueno, es inocente de esto, pero culpable de otras cien cosas, así que no importa en absoluto. No importa, lo mire como lo mire. Tiene su familia —le dice a Lucia—, tiene que pensar en lo que sea beneficioso para todos; olvídese de él. Sería inútil sacrificar a su familia por un hombre que no es bueno, que merece lo que le pasa y

> más; si le castigan por esto, será lo único útil que ha hecho en su vida. No pretendo pensar en lo justo o injusto del caso. No se trata de la clase de persona que usted conoce, sino de la clase de persona que conozco yo. Y así tiene que ser. Es lo más acertado, Lucia, lo que hay que hacer.

Aunque Martin no lo sepa, ni le haga falta saberlo, está adoptando en todo esto (e invitando a Lucia a que haga otro tanto) una actitud consecuencialista a la hora de juzgar un acto: ocultemos la verdad, le propone a Lucia, porque decir la verdad en estas circunstancias sería tanto como arruinar su maravillosa vida familiar. Si, por el contrario, nos da por adoptar una actitud más ortodoxa (deontológica), si pretendemos juzgar nuestras acciones por su conformidad o no con las normas legales, habremos salvado de la cárcel a una persona que no se lo merecía y habremos condenado al sufrimiento a quienes tampoco se lo merecen, sus parientes. Tal vez sea injusto, pero el mundo estará mejor si cometemos *esta* injusticia; habrá más felicidad en él que si obramos ateniéndonos a inflexibles posiciones de principio.

Es, no cabe duda, una interesante (y difícil) cuestión, sobre la que les invito a volver más adelante: decidir si hay que enjuiciar una conducta mirando exclusivamente a si se acomoda a lo prescrito por el deber, o si, al contrario, hay que evaluarla teniendo en cuenta sus efectos previsibles y su repercusión sobre el bienestar global. En esta película, *y en la situación concreta dibujada en ella,* Martin está persuadido de que lo mejor es guiarse por este último criterio, y logra convencer a Lucia de su punto de vista. Algo así habría soliviantado de nuevo a Kant; pero también podría suceder que la teoría moral kantiana no esté de acuerdo con todas nuestras intuiciones morales acerca de lo que hay que hacer en ocasiones específicas, muy ricamente sazonadas de detalles que no son tan irrelevantes —como Kant pretende hacernos creer— para llevar a cabo un enjuiciamiento moral competente.

De nuevo en el embarcadero

Nagel ha acudido por su cuenta al embarcadero a entrevistarse con Lucia y exigirle el dinero, exasperado ante los románticos miramientos hacia ella que ha advertido en su socio Martin. Desde luego, sus modales ásperos y rufianescos poco tienen que ver con los de Martin, que aparece en mitad de la disputa verbal que ya se ha emprendido entre Lucia y Nagel, y se enzarza en una pelea a puñetazos con este. «Te dije que no te acercaras a ella», le dice a Nagel, y uno percibe que se arroja sobre él asqueado de que alguien trate de manera desconsiderada a la mujer a la que secretamente admira y ama..., y a la que nunca se atreverá a *decir* ni una cosa ni la otra. Martin se limita a *hacer* gestos que nos revelan, más allá de toda duda, su amor trágico y sin esperanza; pero del que ha obtenido, sin embargo, algo valiosísimo: cobrarse autoestima.

La violenta refriega acaba con Nagel estrangulado a manos de Martin. A continuación viene el momento de mayor intimidad que tiene con Lucia, a quien permite asomarse por un momento, y con delicado pudor, al escueto resumen de su malhadada existencia: «¿Sabe que cuando yo era pequeño mi madre quería que fuera sacerdote? —le cuenta con una alegría casi infantil—. Tenía cinco hijos y no comprendía que yo fuera la oveja negra. No hice ni una cosa honrada en toda mi vida ni sentí deseos de hacerla hasta que usted apareció. Entonces empecé a pensar si podría borrar el pasado y empezar de nuevo. ¿Y qué pasa? Que cuando intento hacer algo bueno me encuentro con esto entre las manos [se refiere a la muerte de Nagel]». Martin recibe el mejor tributo que podría desear, y es que ella le diga: «Usted no es como él». Suficiente en una película en que las cosas más importantes están dichas con una exquisita sobriedad, y a veces ni siquiera quedan dichas y son los gestos mudos los que hablan.

Martin, maltrecho tras la pelea, aún tiene tiempo de llevar a cabo un conmovedor sacrificio por la mujer que ama, un sacrificio de tal magnitud que indudablemente, sea lo que fuere lo que hubiera hecho antes, deja su vida con un balance moral neto a su favor. Pero

aquí prefiero que sea usted mismo el que disfrute con el espectáculo inolvidable de un hombre al que le ha crecido el buen gusto moral casi de golpe y ha decidido hacer honor a esa novedad en su vida, le cueste lo que le cueste.

7
La formación del gusto moral. II
La ley del silencio

¿Qué es el gusto moral?

Acabo de emplear esta expresión, «gusto moral», y es el momento de aclarar lo que quiero decir con ella. Supongamos que digo que me gusta el cine de Ernst Lubitsch; con ello me estoy refiriendo a mi predilección estética por sus películas, expresando mi relación de fervor por ellas. En cambio, supongamos que digo además que me gusta que me guste el cine de Lubitsch. Aquí estoy afirmando algo significativamente distinto: no estoy manifestando mi admiración estética por las realizaciones del director alemán —por regalos para los sentidos y la inteligencia tan indisputables como *Ninotchka, El bazar de las sorpresas, Ser o no ser* o *El diablo dijo no*—; estoy más bien expresando que, en este punto al menos, mi relación conmigo mismo es buena, que estoy encantado de haberme conocido cinematográficamente, que lo que me gustaría ser coincide con lo que soy en lo que respecta a las películas de Lubitsch. Veremos más adelante que esto no siempre es así, o que puede ser así en unos terrenos y no serlo en otros. Pero de momento fíjese en que el gusto moral está integrado por *metapreferencias;* no tanto por lo que me gusta, sino por lo que *me gusta que me guste*. Me puede gustar que me gusten muchas cosas distintas: no fumar, apreciar los buenos vinos, la música clási-

ca, la novela del siglo XIX, ser un entomólogo de renombre o acudir puntualmente a las citas. Algunas de estas metapreferencias pueden quedar reflejadas con plenitud en mi conducta efectiva; otras de manera más desvaída, y otras, en fin, simplemente desmentidas y socavadas por mi manera habitual de proceder. Pero, sea cual fuere el grado de cumplimiento real de mis metapreferencias, lo que resulta cierto es que el conjunto de estas configura mi autoimagen favorita, lo que quisiera ser o no ser (por volver a recordar al maestro Lubitsch).

Martin Donnelly, al parecer, y según lo que él mismo declara en *Almas desnudas,* no contrajo metapreferencias de ninguna clase hasta que entró en contacto con Lucia Harper: «No hice ni una cosa honrada en toda mi vida ni sentí deseos de hacerla hasta que usted apareció». De modo que, en lo que respecta a Martin Donnelly, y si hacemos caso a su propio testimonio, carecía de gusto moral (o de metapreferencias, si prefiere decirlo de esta manera más intimidatoria) antes de conocer a Lucia Harper; por lo que diremos que lo que con él sucede es un ejemplo de edificación o construcción moral donde antes solo había un solar despejado.

El caso de Terry Malloy en *La ley del silencio,* de Elia Kazan, del que me voy a ocupar ahora, es provechosamente distinto: él sí contaba con metapreferencias previas, y la suya es una historia de redención o recuperación moral, más que de edificación desde cero. He aquí una de las ventajas impagables del cine como campo de entrenamiento para la disquisición filosófica: que te surte de ejemplos ricamente diferenciados para que puedas apreciar un mismo asunto desde ángulos no del todo coincidentes; y veas matices que una especulación más abstracta y despegada de una ficción específica —que te es dada así y no de otra forma— no te permitiría tal vez apreciar, o no con tanta nitidez al menos.

Una advertencia antes de entrar en materia: no trato en ningún momento de sugerir que alguien haya de ser consciente de su gusto moral (ni menos aún ser capaz de describirlo explícitamente) para que este opere y surta efecto. Nuestro gusto moral suele estar recluido en la dimensión tácita de nuestra conciencia; advertimos que

existe más cuando lo infringimos (sentimos entonces la punzada de los remordimientos de conciencia) que cuando lo cumplimos sin resquicios. No hace falta ser capaz de expresar verbalmente el contenido de nuestro gusto moral para que este exista y nos permita hacer discriminaciones dentro de nuestros propios actos o de los actos de los demás; la aprobación o rechazo morales (tanto ante lo que hacen los otros como ante lo que nosotros mismos hacemos) son señales suficientes de que ese gusto moral existe y está activo.

La muerte de un colombófilo

Terry Malloy (Marlon Brando) es un descargador del muelle de Nueva York, que coopera involuntariamente para que los cabecillas de un sindicato mafioso que controla la oferta de mano de obra en los muelles acaben con la vida de uno de los estibadores, Joey Doyle, que es arrojado desde una azotea al vacío. «Alguien se ha caído de la azotea —comenta sardónicamente uno de los mafiosos que asiste como espectador al crimen—. Iba a cantar ante el Comité de Investigación», añade a guisa de aclaración. A Terry Malloy el asesinato le coge de sorpresa y lo deja consternado: «Oye —le cuenta allí mismo a su hermano mayor, otro de los cabecillas del sindicato—, yo me presté a ello pensando que solo iban a apretarle las clavijas». «He dicho que se puso demasiado tonto», lo ataja Charley Malloy (Rod Steiger), el hermano mayor, que sí estaba al corriente de las intenciones últimas de la operación.

El sindicato impone una férrea ley del silencio: nadie se va de la lengua ante lo ocurrido, ni siquiera el padre de la víctima, aunque todos tengan algo más que sospechas sobre quién está detrás del cruento ajuste de cuentas. Únicamente la hermana de la víctima, Edie Doyle (Eva Marie Saint), y un sacerdote católico, el padre Barry (Karl Malden), están dispuestos a descerrajar esa ley del silencio, y buscan al responsable de lo sucedido y a testigos que lo incriminen. Ese responsable es el jefe del sindicato, un individuo que se hace llamar Johnny Friendly (Lee J. Cobb), un sujeto duro, hecho a

sí mismo, aficionado al béisbol y al boxeo; y que profesa un cariño casi paternal a Terry Malloy, quizá porque, entre otras cosas, Terry se acaba de retirar precisamente del boxeo, cuando no mucho tiempo atrás había estado a punto de lamer las mieles del éxito. Terry también aprecia a Johnny Friendly como a un padre, pero no puede quitarse de la cabeza el malestar por lo que acaba de suceder y por su incauta participación en ese juego sucio.

Johnny, el jefazo, percibe esta desazón y se la comenta al hermano mayor:

> —Esta noche está un poco nervioso; no ha dormido bien.
>
> —No le deja el asunto de Joey [el asesinado] —le aclara, a modo de disculpa, Charley, su lugarteniente—. Ya sabes cómo es: tiene metido el reglamento en la cabeza. Dice que fue un golpe bajo.

Es importante retener este comentario hecho por el hermano mayor: «tiene metido el reglamento en la cabeza». Es decir, Terry es una persona de principios, un ingenuo que no ha perdido del todo la integridad, no obstante haber sido introducido por su hermano mayor en una peligrosa organización criminal en la que los únicos principios que funcionan son los de la sujeción incondicional a la voz de mando del jefe; y no ser un soplón, no ir a la policía con los trapos sucios del sindicato, como había pretendido la persona que acaba de morder el polvo. Johnny Friendly, esto lo saben todos, no es un individuo con el que se pueda jugar, y ha sabido imponer con mano de hierro esta «moral» interna al grupo.

De hecho, lo que narra la película es el desgarro cada vez más acentuado que padece Terry —el joven ex boxeador, el ingenuo hermano del brazo derecho del mandamás del sindicato— entre estas normas tácitas del grupo y sus propias intuiciones morales acerca del justo obrar. Esas intuiciones morales más amplias («el reglamento», que dice su hermano) han echado sus raíces en Terry en algún momento no especificado, y conviven cada vez peor con la moral interna, más primitiva, que está vigente en el clan. La buena marcha de los negocios sucios del mandamás Johnny depende crucialmente

de su capacidad para mantener una inquebrantable disciplina interna, la lealtad a su persona; y no está dispuesto a que un chivato, como Doyle, se vaya de la lengua. Ha recibido solo lo que se merecía. La admiración por Johnny Friendly y la presencia de su hermano mayor Charley (a quien también aprecia y quiere) hacen que Terry acepte a regañadientes que las cosas tenían que ser así. Pero eso no acalla del todo la turbulencia moral que le sigue recorriendo el cuerpo.

La educación por la mirada

Terry entretiene su mucho tiempo libre dedicándolo a su afición predilecta: cuidar palomas en la terraza de su casa; una afición que compartía, por cierto, con el hombre que acaban de asesinar. Allí, en medio de un pequeño círculo de colombófilos adolescentes (los «guerreros justos», se llaman a sí mismos), Terry es a su manera también un líder, aunque tallado en una madera más suave que la del coriáceo Johnny Friendly. «Menuda vida se dan, ¿eh? —comenta Terry a uno de esos adolescentes y en referencia a las palomas—: comer, dormir y volar libremente, sin amo que las mande.» Palabras que nos sugieren que a Terry le gustaría gozar también de lo mismo, y en especial de no tener un amo al que obedecer.

El padre Barry ha decidido organizar la resistencia a los matones del sindicato desde los sótanos de su iglesia. Charley Malloy encomienda a Terry, su hermano pequeño, que vigile la reunión que ha proyectado el cura con los descontentos; entre los cuales se encuentra Edie Doyle, la hermana del muerto, una guapa y valiente chica educada en un colegio de monjas. «No me agrada la idea —protesta Terry a su hermano—. Además, en ese caso pasaría a ser vuestro chivato.» «Te voy a decir lo que es eso —lo ataja Charley—: chivato es el que vende a sus amigos, a los que están a su lado. Johnny te pide este favor; no lo pienses más y hazlo, hazlo.»

Es esta una cuestión interesante: las mismas palabras significan cosas muy diferentes dependiendo desde qué código moral se utilicen. Desde el código interno, que es el que Charley (y también Terry,

de momento) mejor conocen, ser un chivato es traicionar al grupo y, en especial, al jefe. En cambio, desde el código externo (el de la ética del respeto y la consideración hacia otro ser humano, por el simple hecho de pertenecer al «gran grupo», el de la especie humana), ser un chivato es lo que le están proponiendo a Terry que haga. Su hermano le está pidiendo que anteponga la moral del microgrupo a la moral más extensa del respeto a la condición humana en *cualquier* otro. Una de las cosas que más le va a costar a Terry es algo aparentemente tan simple y tan tonto como desprenderse de una semántica moral para acogerse a la otra, librarse del enrarecido significado que tienen ciertas palabras clave cuando son usadas dentro del clan; y con ello empezar a saber cuáles son las prioridades éticas correctas o, cuando menos, evitar las incorrectas.

El padre Barry lo expresa con toda claridad a los que se reúnen por vez primera en las catacumbas de su iglesia, y entre los que se cuenta el propio Terry, que ha aceptado finalmente el ingrato encargo de su hermano de espiar a los que acuden: «Lo que para ellos es delación, para vosotros significa libertad, ¿es que no lo entendéis?». La reunión concluye antes de lo previsto porque los matones del sindicato montan una algarada: aporrean con bates el enrejado del techo y luego golpean con esos mismos bates a los congregados a medida que estos salen de la iglesia; se ensañan en especial con uno de ellos: Dugan (Pat Henning). El padre Barry acude en su socorro y le insta a denunciar a los gorilas del sindicato —incluido el que los capitanea, Johnny Friendly—, al tiempo que le ofrece su protección y ayuda en lo que sea menester.

Mientras todo esto pasa, Terry Malloy protege a la chica, a Edie Doyle —la hermana del colombófilo asesinado—, y la saca sana y salva de la iglesia. «¿De qué lado estás tú?», le pregunta Edie. «Siempre del mío, del de Terry», es su contestación. El vínculo que, a partir de entonces, comienza a anudarse entre los dos es uno de los encantos y hallazgos principales de la película. Es una relación de adolescentes que no son ya tales, que se gustan pero que siempre orillan y pasan al borde de las grandes declaraciones de amor o las caricias. Él la trata con una falsa displicencia, en la que vemos reflejada,

mejor que en las palabras, el afecto y el deseo de protección que a él le van creciendo como plantas en su ánimo; unas plantas que ella se encarga de regar con las miradas que le dirige.

Debo hablar de esas miradas: son unas veces tiernas, otras furtivas, otras dolidas, otras alegres... Con ese repertorio de miradas, ella, una chica guapa, va transmitiendo y creando expectativas que le arroja a él. Y las expectativas, frente a lo que pudiera uno pensar, no son algo volátil, sino tremendamente sólido y eficaz, sobre todo cuando las recibe un joven fundamentalmente ingenuo y modelable transportadas por los bellos y transparentes ojos de una muchacha. De nuevo, y aún con más claridad si cabe, nos hallamos ante un proceso de «educación moral por la mirada», como el que también se puede apreciar en *Almas desnudas*. Ella espera algo de él, que sea como ella quiere que sea; solo así lo podrá amar. Y todo esto se lo dice con los ojos.

Aunque no únicamente con los ojos. Mientras pasean juntos, de vuelta a casa de ella después del tumulto en la iglesia, él recuerda que ambos se conocen de tiempo atrás, cuando estudiaban en un colegio de monjas.

> —Las hermanitas me molían a estacazos —dice él—. Tenían este lema: «La letra con sangre entra». Pero las fastidié bien.
>
> —Quizá no supieran manejarte —le responde ella.
>
> —¿Cómo lo harías tú?
>
> —Con algo más de paciencia y ternura. Si no se pone un poco de bondad, se fracasa.

Está claro que ella sabe lo que hace.

HALCONES Y PALOMAS

«En esta ciudad hay muchos halcones; sí, de veras. Se colocan en lo alto de los grandes hoteles y cuando ven una paloma en el parque se abalanzan sobre ella», le explica Terry a Edie en otro momento de

la película. Y es casi una metáfora de la propia película. Con infalible perspicacia, Edie ha presentido que Terry es colombófilo, que está de parte de las palomas y en contra de los halcones... en todos los sentidos. Él quizá no lo sepa aún, pero ella se encargará de abrirle los ojos.

En una de las escenas más inolvidables de la película, los dos están sentados a la mesa de una taberna tomando una cerveza (ella es la primera vez que la prueba); él le cuenta su «filosofía de la vida», bastante elemental por cierto: el que da primero da dos veces, los sentimientos no dan más que preocupaciones, aquí todo el mundo va a lo suyo, rodéate de gente adecuada y siempre llevarás dinero en el bolsillo... Ella le escucha entristecida, baja los ojos, deja de mirarlo. Suficiente. Terry se desasosiega:

> —¿Qué te pasa? *(Silencio.)* Contesta: ¿qué te pasa? ¡Habla de una vez!
>
> —Ayúdame, por Dios, te lo ruego —contesta ella por fin.
>
> —Edie, quisiera ayudarte —él se masajea el mentón, nervioso, el gesto suplicante—, pero no sé de qué modo.
>
> —Ya entiendo, no debí pedírtelo nunca...
>
> —¿Estás enfadada?
>
> —¿Por qué? —pregunta Edie.
>
> —Pues no sé, por no poder ayudarte.
>
> —Lo harías si pudieras —ella le pasa la mano por la mejilla, casi con ternura maternal, se levanta y se va.

Suficiente, repito: él está ya en manos de los gestos de aprobación o desaprobación de ella, dirigido por riendas tan sutiles a la recuperación de la imagen de sí mismo que un día tuvo. Esto hay que explicarlo, pero lo dejo para un poco más adelante.

El «accidente» de Dugan

Timothy Dugan —el estibador disconforme al que ha prometido amparar el padre Barry— está a punto de declarar ante el Comité de

Investigación acerca de las felonías de Johnny Friendly y los suyos. «Lo creía valiente —responde con involuntaria admiración Terry cuando Johnny Friendly y su hermano Charley le están contando el asunto—, pero...». «¿Valiente? —lo ataja Friendly—. Ese tipo es un chivato, habría que retorcerle el pescuezo.» De nuevo, la corrupción semántica de las palabras, pero ahora Terry está ya con más de un pie en el lado correcto. Quiere avisar a Dugan del peligro que corre, pero *Kayo* Dugan no se fía del que tiene por un soplón y por un paniaguado de Johnny Friendly, y lo echa de su lado con cajas destempladas. Al poco, Dugan muere en un «accidente» preparado por los del sindicato, un día antes de que declare ante el Comité.

El padre Barry, que prometió estar con Dugan hasta el final, «con todas las consecuencias», lanza una apasionada arenga a los trabajadores del muelle y compañeros de Dugan, les llama a romper la ley del silencio, a ser valientes como él lo fue. Terry, Edie y su padre están presentes; y también los secuaces de Friendly, que empiezan a hacer llover objetos cada vez más contundentes sobre el padre Barry. Terry deja fuera de combate a uno de esos silenciadores profesionales; su hermano Charley y el mandamás Friendly han sido testigos de la pelea. También Edie, que le lanza una mirada acariciadora... Luego le regalará la chaqueta de su difunto hermano Joey; «Toma la chaqueta de Joey, la tuya está hecha pedazos».

TERRY MALLOY, «DELATOR»

Terry termina por confesar al padre Barry que él fue «el que preparó a Joey Doyle para el sacrificio». «Intenté decírselo a Edie la otra noche —continúa—. Quiero que se entere de todo; ella es lo más grande que existe en mi vida, padre.» El sacerdote le anima a tomar el puesto de Dugan y declarar ante el Comité, pero a Terry aún le queda un trecho que cruzar para desprenderse del todo de sus antiguas lealtades.

> —¿No ve que me pide que delate a mi propio hermano? Y Johnny Friendly solía llevarme al béisbol de pequeño...

—Dejémoslo —le espeta el padre Barry exasperado—; no puedo aconsejarte nada, ha de pedírtelo tu propia conciencia.

—¿Conciencia? ¿Conciencia? —le replica Terry con fingido desdén—. Si uno la oye se vuelve loco.

Por último, Terry le cuenta todo a Edie. Vemos la escena de lejos, entre el ruido de la maquinaria del puerto y los silbidos de las sirenas de los barcos. Pero un primer plano de los rostros de ambos —él atribulado, ella horrorizada— es suficiente para entender lo que ha ocurrido, la línea sin retorno que finalmente él ha traspuesto.

La escena en la trasera del coche

Uno de los sabuesos del Comité de Investigación aparece entre las azoteas que son el territorio de Terry Malloy y sus cachorros, los «guerreros justos», los colombófilos. Para confraternizar, el policía le habla de una pelea en el Garden con «un tal Wilson», a la que él asistió. Es un combate que Terry, entonces boxeador, perdió, pero fue porque «tenía que hacer un favor a un par de amigos», confiesa con naturalidad. «Si lo hubiera tumbado —sigue diciendo sin petulancia, hablando solo como un experto—, habría llegado a ser campeón; estaba en forma.» Y a continuación Terry explica al policía con entusiasmo cómo discurrió el combate, sus principales alternativas.

La escena ha sido observada por los fisgones que por todos lados tiene apostados Johnny Friendly, que ya está pensando que Terry ha vivido lo suficiente y no hay que dejarlo llegar al Comité de Investigación. En el conciliábulo posterior en que su suerte se está decidiendo, su hermano mayor, Charley, lo defiende con ardor ante el mismo Johnny, sabedor de que la vida de Terry pende de un hilo en esos momentos. Al final, Charley se ofrece a reconducirlo al redil.

Y así llegamos a una de las escenas imperecederas de este joven arte: Terry y Charley en la parte trasera de un coche, charlando

como hermanos. Aquí no tengo cosa mejor que hacer que seguirlos en su conversación:

—Vas a cumplir los treinta años enseguida —le dice Charley—, una edad para..., para pensar con algo más de ambición.

—Yo siempre he pensado que viviría más años sin ella.

—Puede ser —responde el hermano mayor, que sabe a lo que Terry se está refiriendo y acusa el golpe [...]

—Pude triunfar —le recuerda un poco más adelante Terry.

—Aquello pasó.

(Charley se esfuerza por que su hermano acepte un momio a cambio de mantener la boca cerrada. Ante las reticencias de él, llega a sacar una pistola y lo encañona con ella.)

—Escúchame, Terry: acepta el empleo, te lo aconsejo; acéptalo, a ciegas —le grita Charley—. Terry... —ahora en voz baja, cambiando el diapasón—, acéptalo, por favor, te lo suplico...

—No, Charley, no —Terry aparta suavemente el arma de su cuerpo.

—Yo..., escucha..., oye, ¿cuánto pesas ahora? —la pregunta de Charley suena un poco incongruente, está siguiendo el hilo de sus propios pensamientos—. Cuando pesabas ciento sesenta y ocho libras estabas en forma, podías haber sido campeón. El cerdo que elegimos como preparador te lanzó demasiado pronto.

—No fue el preparador; fuiste tú —le recuerda Terry—. ¿Has olvidado la noche del Garden, cuando te presentaste en mi vestuario y dijiste: «Chico, esta no es tu noche; hemos apostado por Wilson»?, ¿recuerdas? «Esta no es tu noche.» ¡Pues sí que lo era! Pude dejarlo fuera de combate. Y sin embargo él ha logrado todo lo que se propuso en la vida; y yo, en cambio, ¿qué?: un pasaporte al fracaso. Eres mi hermano, Charley; tenías la obligación de velar por mí, de preocuparte un poco más, solo un poco, para no caer en la miseria de las peleas baratas.

—Hacía apuestas para los dos; algo te habrá tocado —replica Charley sin convicción.

—¿Es que no lo entiendes? Pude ser un primera serie, aspirar al título; pude haber sido algo en la vida. En lugar de eso, mírame: solo

soy un golfo. Por ti, solo por ti, Charley —no hay acrimonia en estas últimas palabras de Terry, solo dolor.

—De acuerdo, tienes razón. Les diré que no te encontré. Apuesto a que no me creen. Ten —le entrega la pistola—, guarda esto; lo necesitarás [1].

Terry se apea del coche; su hermano Charley continúa viaje y es asesinado en un garaje a los pocos minutos.

De modo que ya sabemos que Terry tuvo claro en un periodo anterior de su vida lo que le gustaría haber sido; se formó un gusto moral, metapreferencias. No le ocurrió en este punto como a Martin Donnelly en *Almas desnudas,* que no hizo ni una cosa honrada en toda su vida ni sintió deseos de hacerla hasta que conoció a Lucia. Terry sí que tuvo una imagen predilecta de sí mismo y un plan de vida, guiado por esa imagen, que quiso realizar. Después, es cierto, intentó sepultar bajo paletadas de autoengaño esas aspiraciones que un día abrigó (todo eso de ser un tipo duro y escaldado, lo de que «el que da primero da dos veces», «los sentimientos no dan más que preocupaciones»..., todo lo que le contó a Edie mientras ambos tomaban cerveza en una taberna). Pero ahí están de nuevo esas aspiraciones, aflorando con ímpetu hasta su consciencia, recordándole lo que quiso ser, apremiándolo para que se redima, para que aproveche esa segunda oportunidad que le da la vida, y no se traicione ya del todo y sin remedio.

El resto de la película sirve para que comprobemos que Terry no dejó pasar esta segunda oportunidad, a pesar del alto precio que, como Martin Donnelly, hubo de pagar por ello.

---

[1] Hay una maravillosa cita de esta maravillosa escena en otra maravillosa película: *Toro salvaje,* de Martin Scorsese.

8
NO TODO VALE
Uno de los nuestros, El triunfo de la voluntad, Recuerdos

«UNO DE LOS NUESTROS»

Casi al comienzo de esta película de Martin Scorsese, el protagonista, Henry Hill (Ray Liotta), nos lanza encima esta declaración que ha hecho fama: «Que yo recuerde, desde que tenía uso de razón, quería ser un gánster» *(As far back as I can remember, I've always wanted to be a gangster)* No está mal, ¿verdad?

¿Por qué estas palabras resultan tan perturbadoras (tan extraña o divertidamente perturbadoras, según nuestro humor del momento)? Parecen puestas ahí como de molde para indicarnos que no todo vale, que no es suficiente con tener unas metapreferencias (querer ser un gánster, en el caso de Henry Hill, gustarle que le guste serlo) para que el plan de vida orientado por ellas resulte siquiera aceptable. Una forma de vivir que está presidida por unos fines que, muy claramente, suponen ocasionar daño a otros (en su vida, en su hacienda o en otras cosas, como copiosamente ilustra la película de Scorsese) no es una forma de vivir admisible; y el gusto moral que hay detrás de ella puede calificarse sin vacilar como un gusto moral

degenerado. No basta con que a alguien le apetezca ser algo para que tenga *derecho* a serlo. Y uno de los requisitos más palmariamente exigibles a cualquier estilo de vida es que su realización no conlleve de manera segura un ataque a los derechos de los demás, una incursión devastadora en sus libertades. Los gustos morales ofensivos han de ser descartados y combatidos sin miramientos, sin escudarse en apelaciones erradas a la tolerancia; las metas personales cuya consecución entrañe la infracción de las normas sociales de convivencia no pueden tener cabida en una sociedad libre y justa.

Aquí entra en juego uno de los principios de la ética colectiva más importantes: *la prioridad de lo correcto sobre lo bueno,* los fines individuales han de acomodarse a las reglas justas de convivencia compartidas por todos. En su importante ensayo *Sobre la libertad,* el filósofo del siglo XIX John Stuart Mill hace una muy sentida defensa de la autonomía individual para escoger el modo de vida que juzguemos mejor para nosotros, *siempre que con ello no perjudiquemos a los demás*[1]. Esta condición («lo primero, no dañar») es crucial y ha sido destacada más recientemente por el hace poco fallecido John Rawls, que sostenía que las aspiraciones morales han de quedar restringidas de entrada «mediante los principios de la justicia que especifican los límites que los sistemas de fines de los hombres tienen que respetar»[2]. En la misma línea de defensa de la primacía de lo justo sobre lo bueno, de las normas sociales sobre los fines individuales (si ambos entrasen en conflicto), Ronald Dworkin impone que no solo las metas personales sean moralmente impolutas, sino que también lo sean los medios que se empleen para dar alcance a tales metas: «Supongamos —dice Dworkin— que alguien construye una fortuna merced a una carrera empresarial implacable e inmoral, y luego usa esa fortuna para financiarse una rutilante vida renacentista, hecha de experiencias exóticas y refinadas, de creación y mecenazgo, de exploración y descubrimientos. Diremos que se equivocó al actuar así,

---

[1] J. S. Mill, *Sobre la libertad,* Alianza Editorial, Madrid, 1986, págs 68-69 y 125.

[2] J. Rawls, *A Theory of Justice,* Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1971, pág. 31.

que una persona *moralmente* mejor habría resistido las oportunidades que él aprovechó. Pero casi cualquiera diría que su deslumbradora vida fue una vida *mejor* que la que habría tenido una persona más honrada»[3]. Pero no es así, nos advierte Dworkin: por más que llevemos una vida excitante y centrada en el automodelado interno o en la beneficencia externa, esa vida resulta rechazable si se ha erigido sobre la comisión de iniquidades inocultables a nuestra conciencia.

¿«EL TRIUNFO DE LA VOLUNTAD»?

La expresión que vengo empleando con asiduidad, «plan de vida», sugiere insidiosamente que uno puede escoger de forma voluntaria y racional una cierta manera predilecta de pasar por este mundo dentro de una «cesta» en que estarían todos los modos de vida concebibles[4]. Esta imagen es totalmente engañosa y vale más que nos la quitemos pronto de la cabeza. Es tan falsa como la idea de que nos hayan ofrecido el país en el que nacer antes de haber nacido, que nosotros nos hayamos entregado a continuación a sesudas cábalas sobre las ventajas e inconvenientes de vivir en cada una de las partes del mundo, y por fin hubiésemos escogido la que, todo considerado, nos resulta mejor o más convincente. No hay una «cesta» de nacionalidades entre las que elegir, como tampoco hay una «cesta» de trayectorias vitales posibles que se ofrezca a nuestra atenta consideración y dentro de la cual se nos permita luego seleccionar; y no solo porque hay modos de vida excluidos de antemano por razones de ética social (como el de ser un gánster, según acabamos de ver), sino también porque ahí está asimismo el azar para acotar y recortar de entrada, y de manera tan firme como drástica, los planes de vida entre los que plausiblemente puede uno optar.

---

[3] R. Dworkin, *Foundations of Liberal Equality,* University of Utah Press, Salt Lake City, 1990, pág 49.

[4] Al final de la *República,* Platón nos relata el mito de Er, en el que las almas de los muertos eligen para reencarnarse diferentes tipos de vida. Véase Platón, *República,* Gredos, Madrid, 1986, págs. 487-497.

Cuando se menciona el azar, lo primero que le viene a uno a las mientes son cosas como un accidente de tráfico, una granizada que echa a perder una cosecha o, tal vez, en la esquina opuesta, el haber ganado un premio en las quinielas (como le ocurría a Freddie en *El coleccionista).* Pero todos estos son solo aspectos en que se puede presentar una de las variedades del azar: el azar *eventual.* Aunque muy extendida, esta manera de considerar el azar es innecesariamente estrecha; y también engañosa, pues el azar entra a formar parte de nuestra vida incluso antes de que nazcamos. Es el azar *natural* el que determina en todo o en gran parte cuál será nuestro sexo, nuestra apariencia física y si padeceremos o no enfermedades hereditarias graves; cosas todas ellas extraordinariamente íntimas que luego condicionarán a fondo nuestras oportunidades vitales. Es el azar *sociocultural,* otra forma de azar, el que nos hace surgir al mundo en una sociedad rica o en una pobre, en una en que se dé discriminación sexual o en que tal cosa esté ausente, en una familia adinerada o bien en una menesterosa, en una época y lugar (como el Japón del siglo XVI) o en otros muy distintos (como la España del siglo XX). Y ni que decir tiene que todas estas intervenciones del azar natural y del azar social son fundamentales y fijan de entrada —y sin que, por nuestra parte, podamos hacer gran cosa por evitarlo— el surtido de formas de vida que quedarán sujetas a nuestra consideración. Estrechan asimismo la silueta posible que vaya finalmente a tomar nuestro gusto moral.

Un ejemplo ostensible de la relevancia del azar natural en el modelado y remodelado de nuestros gustos morales, y del estilo de vida que ansiamos, lo suministra lo que le pasó al que fuera luego amargamente recordado Adolf Hitler. En su adolescencia, Hitler se afanó por ser pintor o arquitecto, pero la lotería genética, la madrastra Naturaleza, lo quiso de otra forma y le negó la combinación precisa de habilidades innatas y perseverancia para alcanzar sus propósitos (cosa muy de lamentar en este caso). Su obcecación en esos fines y en esa forma predilecta de verse a sí mismo le condujeron durante un tiempo a vagar sin oficio ni beneficio, sin rumbo fijo, abismándose incluso en la mendicidad; y quizá en esa condición habría permanecido, ignorado de todos y de la historia, de no ser por una serie de

circunstancias fortuitas, entre las que se cuenta su encuadramiento en una brigada de adoctrinamiento para la soldadesca, conocida como *Bayerische Reichswehr Gruppenkommando Nr. 4,* en 1919. En agosto de ese mismo año se le presentó por primera vez la ocasión de hablar ante un público numeroso y descubrió, como luego diría con bastante naturalidad en *Mi lucha,* que «era capaz de hablar», es decir, que poseía un potente equipamiento de serie para galvanizar a las multitudes y dirigir sus voluntades. Desconocía sus dotes para la oratoria y para la transmisión de energía y resolución por medio del uso estudiadamente teatral de su propia gesticulación corporal; pero se percató de esto y desde entonces dio un empleo intensivo a sus nefarios poderes: a partir de ese momento dejó arrumbadas sus aspiraciones artísticas y pasó a querer ser el *tambor* (el más estrepitoso y agresivo propagandista del nacionalismo alemán) y luego el *führer.* Hitler se topó con el plan de vida que lo haría tristemente célebre para siempre porque una mezcla inesperada de azar natural (disponer de capacidades innatas para la retórica), azar social (la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, la herida abierta en el orgullo nacional por las oprobiosas condiciones impuestas al derrotado en el Tratado de Versalles, el cruento final de la revolución espartaquista en Baviera a comienzos de 1919) y azar eventual (su descubrimiento de que «era capaz de hablar») dispuso así lo que había de venir[5]. En cualquier momento las cosas pudieron rodarle de otro modo. ¿Por qué descartar que había en Hitler, adormecidas, otras facultades con las que también pudo tropezarse y que hubiesen encaminado su vida (y, con la suya, las de millones de europeos de mediados del siglo XX) por derroteros muy diferentes? Lo que parece fuera de cuestión es que los fines personales de cualquiera (sea Hitler o usted mismo) están enraizados en la peculiaridad: en su peculio, en lo que le es más propio, en todas aquellas cualidades ingénitas que el soberano capricho de la suerte le ha hecho tener o no tener. Las metas vitales que traten de burlar el dictamen de la fortuna están condenadas normalmente a perecer.

---

[5] I. Kershaw, *Hitler 1889-1936,* Península, Barcelona, 2000, págs. 142-195.

El cine no pudo permanecer ajeno al aciago cambio de rumbo que tomaron las predilecciones morales de Hitler, ni tampoco a sus consecuencias. Leni Riefensthal, por ejemplo, realizó un espléndido documental, *El triunfo de la voluntad* (un título que resultará bastante engañoso a quien haya entendido cuanto acabo de decir), sobre uno de los congresos del partido nazi, el que tuvo lugar en Nuremberg en 1934, y en el que Hitler ocupa muchos primeros planos, como era de esperar.

«RECUERDOS»

En cuanto al peso del azar sociocultural, los primeros minutos de la película *Recuerdos,* de Woody Allen, dejan las cosas claras de una manera tan divertida como profunda e inolvidable.

Sandy Bates (Woody Allen) ocupa plaza en un tren de lo más lúgubre e inhóspito para la vista y para el resto de los sentidos que uno pueda imaginar: personas mayores, enfermas; rostros melancólicos, ojerosos, macilentos, patibularios, deformes; un hombre que solloza de manera incontenible (no se sabe por qué)... Y lo peor no es eso; lo peor es que en otro tren, estacionado en una vía paralela, Sandy Bates observa un espectáculo completamente distinto a través de las ventanillas: risas, alegría, champán, mujeres jóvenes y hermosas... Una de ellas (nada menos que Sharon Stone) le lanza un beso con los labios en forma de piñón. Vemos, pero no oímos, a Sandy Bates discutir con el adusto revisor de su tren: le muestra su billete, le trata de explicar que, en realidad, con ese billete él debería estar viajando en el otro tren, no en ese. Todo en vano. El revisor se marcha sin hacerle caso, y mientras tanto el tren festivo y afortunado arranca y se aleja para siempre. Bates trata de escapar de su tren por la puerta trasera (cerrada a cal y canto), por las ventanillas (también cerradas), tirando del timbre de alarma (que no funciona)... Todo inútil: su tren se pone también en marcha y Bates no podrá apearse de él. Nunca.

Hay mucha gente que ha nacido en el tren equivocado, en una época, sociedad o familia que han hecho que la línea de partida de su

existencia se encuentre retrasada; han salido en esta carrera con una desventaja, dispuesta por el arbitrio de la fortuna, que ellos apenas podrán hacer algo por enmendar y a la que muchos acabarán resignándose. Los que viajan en el otro tren han tenido, en cambio, la suerte de cara desde el principio, y sin merecerlo tampoco.

El tipo de «tren de vida» en que nos encontremos ya al nacer influirá a fondo en nuestro gusto moral, aunque nosotros no sepamos nada de esta influencia y estemos lejos de calibrar su importancia. Imaginemos, para contemplar este asunto en negativo, que alguien ha visto demasiadas películas de Akira Kurosawa y ha dado en la flor de querer ser un samurái. Si ha sido dado a luz en España y en el siglo XX, podemos considerar seriamente que su gusto moral está torcido o desviado, y que si trata de llevarlo a cabo en un plan de vida, tal cosa no hará sino acarrearle problemas (por muy respetable que ese estilo de vida pudiera haber sido en el Japón del siglo XVI, por ejemplo; pero él no ha nacido en ese sitio ni en esas fechas). El azar sociocultural también le volvió la espalda a Don Quijote, un hombre que, embargado asimismo por ciertas ficciones (en su caso literarias), da en la pretensión de ser caballero andante, una forma de emplear su vida que está fuera de la oferta cultural de modos de existencia plausibles en su época.

Más adelante tendré ocasión de insinuar cómo el azar *eventual* contribuye también a reducir casi a risibles cenizas la visión demasiado *magnífica* o heroica, propia de un cierto racionalismo romántico, de que *elegimos* un plan de vida. La presencia ubicua del azar erosiona, mucho más de lo que estamos habituados a pensar, la importancia del ejercicio de la racionalidad en nuestro transcurso vital.

A pesar de lo cual sería una insensatez mayúscula renunciar a esa ejercitación de la racionalidad, por modestos que sean sus márgenes: no obstante, el acoso a que la fortuna somete continuamente a esos márgenes es tarea nuestra ensancharlos hasta donde podamos [6].

---

[6] Pero tampoco más, como también indicaré, pues la pretensión de controlar racionalmente el grano menudo de nuestras vidas, aparte de irrealista, se puede volver contraproducente. Es la *tentación del bien,* de la que me ocuparé en su momento.

Las peripecias de Charles Foster Kane, tal y como son narradas por Welles, muestran que una vida en que no se extraiga provecho alguno de los granados dones regalados por el azar y se permita, por el contrario, que se echen a perder es una vida malgastada. No solo las formas de vida que van a contrapelo del azar, sino también aquellas que no aciertan a aprovecharlo racionalmente, son existencias truncadas o fallidas.

9
CÓMO COMBATIR LA FALTA DE VOLUNTAD
El hombre del brazo de oro, Días sin huella

UNA FORMA DISTINTA DE VER LA FALTA DE VOLUNTAD

Ya hemos comentado los problemas de falta de voluntad de Juan en *Calle Mayor,* de Bardem: se es débil de voluntad —veíamos— cuando uno consiente en la miopía temporal de preferir con su conducta bienes inferiores (pero muy próximos en el tiempo) a otros superiores pero que solo van a comparecer, si es que lo hacen, a muy largo término. Pero la falta de voluntad produce normalmente —a menos que esté doblada de autoengaño— un cierto tumulto interior, turbulencias intrapsíquicas, malestar de conciencia. Porque, ¿realmente preferimos lo que nuestro comportamiento parece manifestar que preferimos? El débil de voluntad no autoengañado reconocería con prontitud y hasta con alegría exculpatoria que no: que sería injusto valorar lo que es por lo que hace; él es mejor de lo que su comportamiento parece establecer. Le gusta gastar bromas pesadas y ser un despreocupado camarada de diversión ante sus amigos, pero a la vez —y esto es menos visible para los demás— le *gustaría que le gustara* ponerse a salvo de la turbiedad que adquieren los actos de uno cuando se hacen amparados en la masa, ser capaz de nadar a contracorriente de su sucio flujo, no enfangar la reputación ni jugar con los

más íntimos sentimientos de una pobre muchacha cuyo único pecado es ser un poco más distinta de lo que a los demás les apetece que sea, no ensañarse con una persona a la que la soledad ha convertido en un blanco fácil.

Podemos decir que todas estas son metapreferencias de Juan que, para su íntimo pesar, no consiguen alcanzar a su conducta ni son capaces de moldearla; él puede querer buscar resguardo en la convicción de que es mejor de lo que parece, pero lo cierto es que no consigue *mostrarlo*. Así pues, y una vez que conocemos lo que son el gusto moral y las metapreferencias que lo integran, vemos que hay otra forma complementaria de describir la debilidad de la voluntad; y es presentarla como un conflicto entre las preferencias que revela la conducta de una persona y sus metapreferencias; unas metapreferencias que, además, no consiguen abrirse paso hasta esa conducta ni verse reflejadas en ella.

Fíjese en que, para que pueda existir un problema de falta de voluntad, es necesario que estén formadas ya unas ciertas metapreferencias. El Martin Donnelly de *Almas desnudas* no tenía en apariencia formado el gusto moral ni había contraído metapreferencias hasta que estuvo al calor de la figura de Lucia Harper; de modo que su proceder hasta entonces, por repudiable que lo encontrásemos, no podía ser descrito como el de un débil de voluntad. Solo a partir del momento en que empezó a *querer ser* otra persona distinta de la que había sido se le pudieron presentar problemas de carencia de voluntad. Pero, en su caso al menos, no llegaron a emerger tales problemas, pues hizo valer enérgicamente sus metapreferencias apenas se iba haciendo con ellas; su comportamiento se alteró significativamente —lo que no pasó inadvertido a su socio Nagel—, al quedar sujeto al ideal de un yo mejor que estaba dormido en él y que la bella y valiente Lucia había hecho emerger, había despabilado. Esto nos conduce a reparar en otra cosa: tener metapreferencias es condición necesaria pero no suficiente para ser una persona con una voluntad débil. Puede suceder, como le ocurrió a Martin Donnelly o también a Terry Malloy en *La ley del silencio,* que la erupción de esas metapreferencias vaya seguida, con más o menos penalidades interme-

dias, de cambios en la conducta presididos por su influjo. En tales casos, las metapreferencias acaban por vencer a las preferencias discordantes reflejadas hasta entonces en el comportamiento, y no hay lugar para hablar de falta de voluntad. Al contrario, y aquí sí con entera propiedad, se puede hablar de un *triunfo de la voluntad,* como reza el título del documental de Leni Riefenstahl.

Otra posibilidad, y es de la que ahora paso a ocuparme, es que las metapreferencias hayan hecho ya su aparición en la conciencia moral del individuo pero este no consiga —durante algún tiempo o indefinidamente— que esas metapreferencias den forma a su comportamiento y lo sometan a su influencia. Aquí sí se puede decir que las metapreferencias contribuyen a ocasionar flaquezas en la voluntad; flaquezas sentidas dolorosamente; pero, préstese atención a ello, ese dolor puede ser beneficioso, pues en él y en el deseo de escapar de él quizá esté la clave de la rehabilitación de una persona. Esta es la historia de Frankie Machine en *El hombre del brazo de oro,* de Otto Preminger[1].

LA HEROÍNA Y SU SOMBRA

Me centraré solo en aquellos ángulos de la película de Preminger que atañen más de cerca a mis propósitos, pero me permito recordarle que en ella hay más cosas fascinantes, la menor de las cuales no es precisamente que en este largometraje se dan cita dos de las

[1] Hasta donde yo sé, el tema de las metapreferencias fue estudiado por primera vez por Harry Frankfurt en su artículo «Freedom of the will and the concept of a person», publicado en 1971 en *Journal of Philosophy,* 18(1), págs. 5-20. Poco después, en 1972, lo trató el premio Nobel de Economía Amartya Sen en otro artículo, «Choice, Orderings and Morality», recopilado en su libro *Choice, Welfare and Measurement,* Basil Blackwell, Oxford, 1982, págs. 74-83. Estudios recientes, pero que llevan camino de convertirse en clásicos, de la debilidad de la voluntad son los de Donald Davidson, *Ensayos sobre acciones y sucesos,* Crítica, Barcelona, 1985; Jon Elster, *Ulysses and the Sirens,* Cambridge University Press, Cambridge, 1984; y George Ainslie, *Picoeconomics. The Strategic Interaction of Successive Motivational States within the Person,* Cambridge University Press, Nueva York, 1992.

mujeres más bellas que alguna vez se han colocado ante una cámara: Eleanor Parker y Kim Novak.

Un ex drogadicto, Frankie Machine (Frank Sinatra), acaba de dejar la cárcel y regresa a su antiguo barrio. Mala elección. Una de las primeras cosas que debe evitar un adicto en proceso de cura es volver a someterse a los estímulos de todo tipo (lugares, personas, olores o sabores) que tiene enlazados en su mente a episodios de comportamiento adictivo. El estímulo convoca subrepticiamente a la conducta con que quedó asociado en el pasado, como el perfume de la mujer amada nos hace evocar su imagen [2].

Lo primero que Frankie ve al retornar a su barrio es precisamente cómo la persona que lo inició en la heroína, Louie (Darren McGavin), está jugando con los nervios de un muchacho alcohólico, al que hace oler un vaso de whisky y a quien obliga a hacer gansadas en público si quiere catarlo. Frankie primero contempla la escena con tristeza, tal vez recordando las simas de abyección en que él mismo cayó, pero luego se sonríe: ahora ya está curado, a él no le volverá a pasar lo mismo. Comete el fatídico error en que caemos casi todos: sobrevalorar nuestra fuerza de voluntad.

Frankie entra en el local; allí está su viejo amigo Sparrow (Arnold Stang) acicalando a un perro de lanas, y que le da la bienvenida con infantil alborozo. Frankie exhibe pronto —seguramente demasiado pronto— sus signos de rehabilitación ante Sparrow y los demás; entre ellos, una monumental batería. «Deportes, diversiones; incluso aprendí a tocar la batería», proclama ante la concurrencia refiriéndose al centro de desintoxicación en que ha estado internado durante seis meses. Louie, el traficante, comienza a revolotear como una mariposa escéptica en torno a su voluntad:

—¿Qué tal lo pasaste? Muy mal, ¿eh?
—Bastante bien —le responde Frankie.

---

[2] O como la música de la *Novena sinfonía* de Beethoven quedó asociada en la cabeza de Alex, el protagonista de *La naranja mecánica,* a episodios de violencia. Son reflejos condicionados.

—¡Seis meses! ¿No estás desesperado? Pasa por mi casa, ¿hum?
—No, gracias, Louie.
—¿No tienes dinero? ¡No seas estúpido! Esta vez será gratis.
—No lo necesito, lo he dejado.
—¡Oh, lo has dejado! —afirma Louie, escéptico—. No te creo.
—Lo digo en serio.
—¡Síííí! Pero volverás.

Frankie parece haber aprendido bien la lección del doctor Lennox, el amable médico que lo atendió en la prisión-hospital, y que le advirtió «por lo menos diez veces»: «Frankie, si cuando salgas tomas solo una dosis caerás de nuevo». Frankie le participa sus planes de reconstrucción para su nueva vida al entrañable y fiel Sparrow: se ha de colocar en una orquesta famosa como batería. «El que me enseñó a tocar [en la cárcel] me dijo que tenía talento, que no puedo fallar, que tengo el brazo de oro.» El doctor Lennox y ese compañero de cautiverio —a los que no veremos en toda la cinta— fueron los que sacaron a flote a Frankie, le infundieron un nuevo gusto moral —querer ser músico— al que Frankie se aferra ilusionado para salir definitivamente del hoyo en el que anduvo metido. Incluso, en un rapto de cómica ingenuidad, le comunica a Sparrow su propósito de borrar los signos más externos de su anterior y detestada identidad: «Lo he planeado todo: me llamaré Jack Duvall». El bueno de Sparrow, más ilusionado si cabe que Frankie, se ofrece a buscar un traje adecuado a la nueva estrella para su ensayo de presentación.

FRANKIE VUELVE A JUGAR

Frankie, no se olvide esto, es un gran chico, que solo se ha descarriado un poco pero que es fundamentalmente humano y leal, hecho de buena fibra, al que todos en el barrio quieren. Incluida su esposa, Zosch (Eleanor Parker), que lo recibe con una devoción casi religiosa en el desmedrado apartamento de los dos, sentada en una silla de ruedas —está paralítica por una lesión en la espina dorsal—. Zosch

le cuenta con voz quejosa que, en el tiempo en que él estuvo en prisión, ella ha estado sola y desprotegida; ha tenido incluso que pedir dinero a una amiga suya porque el dueño del garito en que Frankie se ganaba la vida dando las cartas, un tal Schwiefka, se ha «olvidado» de pasarle los cincuenta dólares mensuales. Frankie se irrita ante lo que oye porque había precisamente acordado con Schwiefka que él aceptaba cargar con todas las culpas e ir a la cárcel, tras la redada efectuada por la policía en su tugurio, a cambio de que este se encargara de sostener económicamente a su esposa mientras estaba en prisión.

Con todo, Frankie está muy agradecido a la suerte, que lo arrancó del antro de Schwiefka y de las garras de Louie: el encierro forzoso le privó, quieras que no, de las oportunidades (siempre tentadoras) de actuar contra sí mismo, de drogarse y de trabajar como *croupier* para Schwiefka y así pagarse sus dosis de heroína. Fue introducido a la fuerza en la cárcel-hospital, donde la droga ya no estaba a su alcance: el máximo beneficio que pudieron regalarle. Con eso pareció liberarse de una vez por todas de la esclavitud en la que estaba; también de ese tipo de persona (drogadicto y jugador) que en su fuero interno tanto detestaba. Esa merma en sus posibilidades de elección sabía que a la postre le había venido muy bien porque, aunque a primera vista no parezca intuitivo, resulta que a veces tener menos oportunidades de elección es mejor que tener más. Frankie adivina que por sí solo no hubiese podido colocarse voluntariamente en un entorno en que su libertad de escoger quedase disminuida de manera que no tuviera ya acceso a la droga, y se siente bien tratado por la fortuna que lo situó sin clemencia en un ambiente así. Schwiefka y Louie, Louie y Schwiefka, son la personificación de lo que Frankie odia más en sí mismo.

Yendo de camino al local donde ensaya la orquesta de *jazz* en que Frankie piensa enrolarse, Sparrow y él son detenidos por la policía y llevados a la cárcel. La razón: Sparrow ha robado para Frankie el impecable traje que este último lleva puesto para causar buena impresión a los que le van a hacer la prueba. Frankie protesta, les intenta explicar que va en busca de un empleo, que se trata de una cita

importante a la que no puede faltar. No le sirve de nada, y vuelve a dar con sus huesos en la cárcel. Sus planes de regeneración se complican.

Quien le ha denunciado a la policía es Schwiefka, al que poco antes Frankie había cometido el error de asegurarle que no volvería a trabajar con él en su casa de juego. Schwiefka no pierde el tiempo: precedido por un enorme puro, visita a Frankie en la prisión y lo chantajea: él pagará los 37 dólares a los almacenes en que se ha producido el robo y Frankie quedará libre, pero solo a cambio de que vuelva a hacer de banquero para él. Frankie, que piensa que aún está a tiempo de volver a intentar lo de ser músico, acepta la extorsión y sale de la cárcel. De modo que lo volvemos a ver en la siguiente escena con la visera de jugador y echando los naipes en la guarida de Schwiefka. «Esto es lo tuyo, Frankie, no esa tontería de la música», lo elogia Louie, el traficante, que está también en la partida. Hay que saber que Frankie, dentro de «lo suyo», tiene una excelente reputación; no únicamente como jugador diestro, sino también honrado, alguien de quien todo el mundo sabe que es incapaz de hacer trampas; algo que, dentro de lo sórdido de su quehacer, constituye un pequeño timbre de orgullo para Frankie.

FRANKIE VUELVE A DROGARSE

Mientras está en el garito de Schwiefka oficiando de banquero, a Frankie le empiezan a temblar las manos... El perspicaz Louie lo observa y se da cuenta de que Frankie está a punto de recaer, y se le acerca para decirle: «¿Sabes lo que te ocurre? Has presumido demasiado de poder dejarlo y ahora te avergüenzas de haber hablado tanto. Tengo razón, ¿verdad, Frankie? [...] ¿Por qué luchas? ¿Para quién? ¿Para qué? Sube a casa, nadie se enterará...».

Frankie a duras penas resiste esta invitación a volver a pincharse. En vez de ir a casa de Louie, acude al club nocturno en que trabaja su amiga Molly (Kim Novak). Molly desempeña en la película un papel similar al de Edie Doyle o Laura Harper: es la guardiana de las

nuevas metapreferencias de Frankie, la única que le exige cuentas con la mirada. Frankie se siente atraído por Molly —¿y quién no?—, pero juega limpio con ella (es un *croupier* honrado) y pone sus cartas boca arriba: no podrá haber nada entre los dos mientras Zosch siga postrada en su silla de ruedas. No es dudoso que Molly, que también siente algo por Frankie, recibe no obstante contenta estas palabras: comprueba lo que ya sabía, que Frankie es un tipo que vale la pena.

Frankie se entrevista por fin con el señor Lane (Will Wright), que es la persona que ha de recomendarle para que lo acepten como batería en una orquesta de *jazz,* su fiador. Un buen tipo Lane, pero al que no le agrada, naturalmente, que jueguen con su palabra. Y se lo dice alto y claro a Frankie.

> —Quiero aclarar algo, Frankie: existen muchos como usted. Tienen buenas intenciones pero son débiles, me decepcionan; quiero decir que me molesta mucho responder por ellos y que vuelvan a caer. Me hacen quedar mal.
>
> —Yo no haré eso, se lo prometo.
>
> —Quiero que lo sepa porque —le advierte Lane— si vuelve a caer, no podrá contar con mi apoyo. Aunque vuelva de rodillas, jamás contará con mi protección.
>
> —No recaeré, señor Lane.

Frankie vuelve a su apartamento, donde le espera la posesiva y quejumbrosa Zosch, su mujer. Pero esta parece tener motivos para guardarle rencor a la vida: ha sufrido un accidente de coche —de eso hará ya tres años—, a resultas del cual quedó paralizada de cintura para abajo. Frankie conducía bebido en aquella ocasión y se siente culpable de lo sucedido. Zosch, por su parte, ha sabido explotar a fondo ese sentimiento de culpa de Frankie para así mejor retenerlo a su lado: sabe que no la dejará mientras ella permanezca inválida. Además, Zosch está celosa de Molly y le hace notar desabridamente a Frankie sus celos, no del todo infundados.

La presión psicológica resulta demasiado fuerte y colma la medida de Frankie, que, sintiéndose indefensamente culpable ante las

acusaciones de su esposa, necesita olvidarse de sí mismo durante unas horas y acaba acudiendo al apartamento de Louie, que le suministra la dosis de la recaída.

LÍNEAS BRILLANTES

Es terrible a veces *conocer* los remedios que sabemos nos permiten huir de la desdicha solo para, y esto también lo sabemos, tener que revolcarnos en una desdicha mayor más adelante. Frente a lo que pudiera predicarnos Platón, la ignorancia puede ser la felicidad en algunas ocasiones. Más le hubiera valido a Frankie Machine no haber experimentado que la heroína le suministraba a bajo precio unas vacaciones de sí mismo cuando ya no se gustaba o la presión externa se había tornado insoportable. «De cualquier manera —se autoengaña Frankie—, esta es la última vez que me pincho. Estoy curado, no caeré.» «Seguro, seguro», le susurra con mucha retranca Louie; mientras, Frankie se va hundiendo en un estado alterado de consciencia, despidiéndose por un rato de sus amarguras.

La guapa y compasiva Molly advierte las primeras señales de desfallecimiento de Frankie y trata de animarlo, de hacer que no se olvide por completo de lo que quiere ser. Acepta incluso que vaya a su casa de vez en cuando a ensayar con la batería (su esposa Zosch no aguanta el estruendo de los timbales). Espoleado por las esperanzas que en él deposita Molly, Frankie se afilia al sindicato de músicos, aunque no haya conseguido todavía trabajo de tal y a pesar de que para pagar la afiliación haya tenido que empeñar la batería. Pero para Frankie es un gesto importante, un ademán simbólico por el que precomprometerse a no dar marcha atrás, una manera de quemar sus naves y cortarse una vergonzosa retirada. Posiblemente el mismo propósito es el que empujó a Frankie a dar una publicidad inmediata y excesiva a sus planes de enmienda, de inaugurar una nueva vida: contaba, aunque no fuera del todo consciente de su maniobra, con que de ese modo cualquier posible claudicación posterior iría seguida no solo de la mengua de autoestima, sino también de la rechifla

colectiva; así, el previsible desdén de los demás ante cualquier amago de retirada de sus propósitos convertía a sus ojos a los otros en cómplices y fautores de esos propósitos: esos otros, al transformarse en vigilantes espontáneos de su aireado precompromiso, suplirían así sus posibles fragilidades en el autocontrol.

> —¿Te cuesta mucho? —le pregunta con ternura Molly.
>
> —No tienes idea —es la respuesta de Frankie.
>
> —¿Por qué has empezado de nuevo?
>
> —Primero tendría que saber por qué empecé. Supongo que fue por simple curiosidad. Louie me dio la primera dosis gratis —aquí Frankie sonríe irónicamente—. Pensé que podría tomarlo y dejarlo, y lo tomé; y después cada vez más... Un día que Louie no estaba me volví loco buscándolo; me encontraba mal, realmente mal. En toda mi vida me había encontrado tan mal. Comprendí que estaba enganchado, sentía como un peso tremendo sobre mi espalda. La única forma de poder soportarlo era inyectándome otra dosis. *(Aquí Frankie se interrumpe al oír los sollozos de pena de Molly, incapaz de soportar tanta franqueza y, todo sea dicho, muerta de cansancio tras un día de dura faena.)*

Louie y Schwiefka están buscando como locos a Frankie para una partida a lo grande en la que piensan desplumar a dos barbilindos forrados de dinero. De momento no consiguen dar con él, porque Frankie está en ese momento en su piso, donde su esposa Zosch está colaborando con los designios de Louie y Schwiefka: apremia a Frankie para que vuelva al juego y se deje de cuentos de la lechera; todos sus sueños de grandeza están prendidos con alfileres. Después de todo, aún no lo han aceptado en la orquesta. ¿Y si lo rechazan? ¿Y si suspenden los ensayos? ¿De qué van a vivir entonces? Frankie es mucho más vulnerable a la presión de su esposa que a la que pudieran ejercer directamente Louie y Schwiefka, de modo que va al encuentro de esos dos desaprensivos sabiendo que van a tentarlo. Como así sucede: una sola noche, le prometen, y mucho dinero para Frankie, dinero con el que pagar la cura de Zosch. Frankie accede a

sabiendas de que si la policía vuelve a hacer una redada por el local de Schwiefka su porvenir como músico está liquidado.

Cuando Schwiefka ha cumplido su misión, aún se queda a su lado Louie para hacerle compañía. Buen conocedor de que los vicios y las virtudes están entrelazados por ligámenes sutiles en el interior del individuo, Louie adivina que si Schwiefka ha conseguido que Frankie regrese al juego, a él no le costará mucho que regrese también a la droga. Y lo logra de esta manera extraordinariamente eficaz:

> —¿Nervioso? ¿A qué esperas? —comienza insinuándose Louie.
>
> —No me hables de eso, no quiero ni oírlo.
>
> —Sí, ya lo sé —le dice Louie con gesto y tono ladinamente comprensivos—. Una vez tuve un vicio. No —aclara a Frankie ante su respingo de sorpresa—: los dulces, los caramelos; comía demasiados. Cuando entré en el ejército me encontraron azúcar en la sangre. Mi vida peligraba si no renunciaba a los caramelos. Humm, renuncié a los caramelos.
>
> —No sabes cuánto lo lamento, qué tragedia —comenta Frankie socarrón.
>
> —Lo fue. Sentí durante mucho tiempo una sensación de vacío. Pero eso no tengo que explicártelo.
>
> —¡Pues no lo hagas! —responde Frankie airado.
>
> —Quiero decir que esa obsesión ocupa completamente el cerebro y no te deja pensar en nada.
>
> —Eres una fuente de sabiduría, ¿eh?
>
> —¿Sabes lo que hice? —prosigue Louie sin hacer caso de la interrupción—. Me dije a mí mismo: «Está bien, renunciaré a los dulces, pero no empezaré hasta mañana. Por ser la última vez voy a darme un atracón con todos los dulces que pueda». ¡Me compré ocho dólares de dulces y los llevé a mi habitación! ¡Me pasé toda la noche comiéndolos...! Sudaba, los devolvía, pero seguía comiendo. Desde entonces, cuando tengo ganas de comerme uno, pienso: «No te quejes, amigo; hubo una vez que disfrutaste». ¿Me comprendes?

Claro que Frankie le comprende. Louie le ha dibujado con sabio pincel el frenesí de la abyección total como desquite por el autosacri-

ficio, algo vertiginoso en su potentísimo atractivo y algo a lo que uno cree tener derecho. Ha tocado además un sutil problema de carencia de voluntad que suele estar anidado en otro mayor y más visible. «Está muy bien, Frankie, lo tuyo —parece decirle—, lo de querer ser músico y emprender una vida más dura y satisfactoria a la vez. Lo entiendo de veras, muchacho; pero *¿por qué precisamente ahora?* Cualquier momento es igual de bueno que otro para inaugurar esa nueva existencia, ¿no es cierto? Pues entonces deja tus propósitos de regeneración para mañana. Total, ¿qué más da? Y hoy aprovecha, entrégate sin mesura a lo que aborreces, disfruta revolcándote en tu propio envilecimiento, entrégate a la pérdida completa del autocontrol, porque, dentro de poco, ya no te podrás permitir ese lujo.»

Frankie acompaña como hipnotizado e idiotizado a Louie a su apartamento para darse el festín definitivo...

¿Qué es lo que ha pasado? ¿No estaba ya Frankie persuadido de lo que le convenía y resuelto a ponerlo en práctica? Sí, desde luego, pero el problema es ahora el *tiempo* con su aspecto uniforme: cualquier momento, cualquier día, parecen igual de buenos que otros para comenzar en ellos y con ellos el plan de regeneración a fondo. Por lo tanto, como le insinúa sibilinamente Louie, ¿por qué precisamente ahora? Uno cree haber tomado una determinación firme, y la cuestión de en qué momento ponerla en marcha parece algo secundario. «Lo importante es que ya lo he decidido —se dice uno mismo—, de modo que puedo dejar para mañana el comienzo del programa de reconstrucción de mi vida.» Pero mañana es un día tan bueno como el anterior para seguir dándole largas al asunto...

Las personas suelen resolver este problema de cuándo hacer *entrar en vigor* sus nuevos principios rectores acudiendo a lo que George Ainslie ha llamado *líneas brillantes*. Las líneas brillantes tienen la virtud de romper la uniformidad del tiempo, señalando para el individuo con propósitos de enmienda *crestas* en la llanura de ese decurso temporal, instantes especiales que sobresalgan de los demás. Esos instantes pueden ser compartidos por mucha gente, como el día de Año Nuevo o la vuelta al trabajo después de las vacaciones. Nadie habrá dejado de notar, dicho sea de paso, que los quioscos se llenan

de colecciones de todo tipo (literatura, música, cursos de idiomas, de informática, etc.) en esas fechas señaladas, en que la gente es más propensa a dar nuevo lustre a sus vidas y se entrega con efímero candor a emprender hábitos salutíferos. Pero, además de esas líneas brillantes compartidas, hay líneas brillantes idiosincrásicas, que valen para uno solo: la fecha del cumpleaños, el aniversario de boda, el traslado de domicilio, el nacimiento de un hijo... «No bien llegue este momento, daré un golpe de timón a mi existencia», pactamos con nosotros mismos. Sean comunes o idiosincrásicas, las líneas brillantes tienen la eficacia de convertir la peligrosa pregunta «¿Por qué precisamente ahora?» en esta otra: «Si no es ahora, entonces, ¿cuándo?».

Me doy prisa en aclarar que trazarse una línea brillante no es un remedio asegurado de hacer trizas el problema que supone el *momento* de la «Gran Inauguración», y que si este problema es ignorado o minusvalorado (como suele ocurrir) es susceptible de meternos en otro marasmo de falta de voluntad cuando creíamos que ya estaba todo resuelto. Puede perfectamente suceder que al acercarse la línea brillante resurja la pregunta: «después de todo, ¿por qué precisamente ahora?». Con lo que la línea brillante se acaba convirtiendo en algo semejante a la línea del horizonte, que se aleja a medida que nosotros nos acercamos a ella. Si esto sucede de manera persistente entonces es que el autoengaño se ha sumado a la falta de voluntad, y la «Gran Inauguración» nunca tendrá lugar.

El problema de san Agustín

Este asunto del calendario (o temporización, como gustan de decir los pedantes) es lo que mantuvo largo tiempo empantanado a san Agustín en el pecaminoso estilo de vida del que ya había *decidido* desprenderse; y todo con una exquisitamente humana ambivalencia de ánimo, que él mismo desvela en sus *Confesiones:*

> La voluntad nueva que había nacido en mí, por la que deseaba servirte libremente y gozar de ti, mi Dios —sola y única alegría ver-

> dadera—, todavía no tenía fuerzas para vencer la antigua voluntad que, con el paso del tiempo, se había hecho fuerte. Era así como esas dos voluntades mías, la vieja y la nueva, la carnal y la espiritual, luchaban entre sí, destrozando mi alma en su enfrentamiento [...] «Ahora», «voy», «un poco más». Pero este «ahora» no tenía término y el «poquito más» se alargaba indefinidamente. [...] Habían pasado muchos años de mi vida —doce, si mal no recuerdo— desde que leí, a mis diecinueve años, el *Hortensio* de Cicerón, que me había suscitado el deseo de la sabiduría. Pero seguía dejando pasar el momento de dedicarme a su investigación, renunciando a los goces del mundo. Ello me hubiera dejado libre para esa otra felicidad cuya búsqueda, no digo ya su descubrimiento, debería haber valorado por encima de todos los tesoros y reinos del mundo y de los placeres del cuerpo por abundantes y fáciles de conseguir que fueran. Pero yo había sido un joven desdichado, muy desdichado, sobre todo en mi primera adolescencia, cuando te pedí la castidad, diciéndote: «Dame la castidad y continencia, pero no ahora». Temía que respondieras inmediatamente a mi petición y me curaras demasiado pronto de mi concupiscencia, que yo quería satisfacer más que apagar[3].

Esa inercia producida por los malos hábitos de una vida anterior, y el deseo ferviente de pasar de esa vida a otra mejor, *pero no ahora,* es algo enteramente comprensible, aunque un adusto racionalista lo encuentre inconsistente. Es verdad que ese «pero no ahora» puede demorar *sine die* el momento de la gran operación de rescate moral, convirtiéndola incluso en una patética farsa en la que el autoengaño y la falta de voluntad celebran sus esponsales; o también, y es otra posibilidad, que la embriaguez y el arrobo con la excelsitud de lo que ambicionamos nos hagan sentirnos *inmediatamente* mejores, y acabemos prefiriendo los placeres de la imaginación a arrostrar los inevitables sinsabores y renuncias que acarrea tomarse en serio nuestros deseos morales y llevarlos a la realidad. Todo esto es verdad, pero ¿no nos podemos convertir en sujetos mucho más inquietantes si nos tomamos *despiadadamente* en serio y nosotros mismos dispo-

[3] San Agustín, *Confesiones,* Alianza Editorial, Madrid, 1990, págs. 208-214.

nemos máquinas de tormento si nos desviamos, aunque sea un milímetro, de esos deseos y apetencias morales tan enaltecedores? ¿Puede ser más infeliz el autoperfeccionista compulsivo que el débil de voluntad? Dejo para el capítulo siguiente estos interrogantes.

EN EL ABISMO

Molly y Frankie se encuentran en el club nocturno en que ella trabaja. A Molly no le cuesta descubrir lo que ha ocurrido desde la última vez que se vieron: le pide un cigarrillo y lumbre; levanta luego la llama del fósforo que él sostiene de modo que la luz le dé en los ojos, y advierte sus pupilas dilatadas. «Has vuelto a empezar, Frankie. ¿Por qué? ¿Por qué?».

Asqueada, sale del local, se encamina a su apartamento y hace sus maletas para perder de vista a Frankie, que la sigue avergonzado: en los ojos de ella estaba su mejor yo, le gustaba verse reflejado en ellos. Y ahora ella también lo abandona, lo deja caer. Desesperado por haber perdido este asidero, Frankie vuelve a llamar a la puerta de Louie.

Al poco tiempo comienza la gran timba con los presuntos desplumables: una agotadora partida de póquer con muchas alternativas ¡que acaba durando tres días con sus tres noches! Triturado por la fatiga, Frankie renuncia también a su hasta entonces inmaculado honor de guerrero del póquer y, atendiendo a una furtiva sugerencia de Louie y Schwiefka (que tienen intereses directos en la partida), hace trampas en una de las rondas del juego. Es descubierto con una carta en la manga; el jugador que le ha pillado lo abofetea, y el mismo Schwiefka, que le ha incitado a jugar sucio, le escupe en la cara: nuevas humillaciones que sumar a la lista.

Más que nunca necesita una dosis, pero Louie —fastidiado por el dinero que ha perdido en el juego— no accede ahora a pincharle. Se pelean, Louie queda inconsciente y Frankie revuelve todo el apartamento en busca de la droga. En medio de la infructuosa vorágine se da cuenta de que es la hora en que está citado para la prueba con

la orquesta de *jazz*. Acude sin dormir, con barba de varios días, sacudido por un síndrome de abstinencia agudo... Cuando comienza a tocar, las baquetas se le escapan de las manos temblonas. Sin decir palabra, sabiendo que los demás saben, abandona la sala: ha perdido su oportunidad de ser músico.

Atado al mástil

Frankie acude al nuevo apartamento de Molly a pedirle dinero para pincharse; le suplica, trata de engañarla diciéndole que será la última vez. Molly se niega y le propone, en vez de eso, convertirse en su carcelera, mantenerlo encerrado en su apartamento, sin drogas y sin objetos con que autolesionarse o lesionarla a ella, hasta que se le haya pasado el «mono». Frankie, tras algunos titubeos, accede, y ambos acuerdan que ella desatenderá sus súplicas y sus furores mientras él esté bajo los efectos del retiro de la droga:

> —No me dejes salir de la habitación —le pide Frankie—, diga lo que diga o te prometa lo que te prometa. Porque si me dejas salir será para ir a pincharme. ¿Lo has entendido bien? Enciérrame en el cuarto. Si trato de escapar, impídemelo de la manera que sea. Por mucho que veas que me duele, no debes proporcionarme ningún tipo de calmantes, narcóticos ni nada de eso. ¿Crees que podrás?

Por toda respuesta ella echa la llave y lo deja encerrado en la habitación. Frankie pasa por todos los tormentos subsecuentes al retiro de la heroína, por él mismo pronosticados; y, como también le había predicho a Molly, le suplica que lo deje salir. Molly escapa a su propia tentación de compadecerse de Frankie marchándose lejos, y cuando regresa pone la radio a todo volumen para ahogar los alaridos de desesperación que está dando Frankie. Ella se atiene a lo pactado con él *antes* y hace todo lo posible por desentenderse de lo que el mismo Frankie le pide *ahora,* cuando está pasando por lo peor y le pide a gritos a Molly que lo releve de su precompromiso.

Cuando la turbulenta noche ha pasado, Frankie ha atravesado también lo peor del atolladero. Saca la cabeza por la ventana para respirar el fresco aire de la mañana: «Es el día más bonito que he visto nunca. Parece el primer día de mi vida», le dice a una sonriente y cálida Molly.

ULISES ANTE LAS SIRENAS

Una artimaña semejante a esta, y destinada también a suplir la falta de autocontrol que se avecina en el futuro con el heterocontrol ya en el presente, la empleó Ulises al cruzar el país de las sirenas. Usted ya debe de conocer la historia, pero aun así se la recuerdo. Ulises ha sido prevenido por la hechicera Circe de que, en su viaje de regreso a Ítaca, su patria, habrá de atravesar el país de las sirenas; y es fama que estos seres mitológicos emiten unos cantos tan melodiosos e irresistibles que nadie que los escuche puede dejar de querer ir al lugar de donde proceden las voces, y allí encuentra sin remedio la muerte. Ni siquiera la enhiesta voluntad de un héroe tan aguerrido como Ulises podrá soportar el delicioso dulzor de esas melodías y sin duda caerá como tantos otros antes que él. Ulises no comete el error de sobrestimar su firmeza de carácter y se toma en serio las palabras de Circe. Pero es asimismo una persona a la vez extremadamente curiosa y pródiga en recursos frente a la adversidad («Ulises mañero», lo llama Homero), de modo que decide no privarse de la experiencia —después de todo, oír esos melifluos y embrujadores cantos, tan celebrados, debe de valer la pena—, pero a la vez se las ingeniará para ponerse a cubierto de las consecuencias más peligrosas del trance. La argucia que inventa es pedir a los miembros de su tripulación que lo aten con fuerza al mástil de la nave y que, mientras estén cruzando el país de las sirenas, se abstengan de obedecerlo en cualquier cosa que pida; en especial, si lo que pide es que lo desaten. Por más que le vean solicitar con desesperación o amenazas que lo liberen de sus ligaduras, han de mantenerse firmes y mirar a otra parte. De los gritos que él dé se verán libres porque Ulises se encarga de

taponar con cera sus oídos, para que de este modo solo él se vea expuesto a la tentación de seguir los cantos de las sirenas. Apenas oye su dulcísima llamada, la voluntad de Ulises queda licuada y ya no es dueño de sus actos, y pide con feroz apremio a sus hombres que lo desaten; pero estos se atienen a lo previamente convenido y no les ablandan las angustiosas demandas de su jefe. Al contrario, «Perimedes y Euríloco, echando sobre mí nuevas cuerdas, forzaban cruelmente sus nudos»[4]. Pasado el peligro de la tentación, sus fieles camaradas se sacan los tapones de cera y liberan a Ulises del mástil.

Es un interesante ardid para hacer frente a los problemas de falta de voluntad, ¿no cree? Básicamente, es el mismo que emplean el alcohólico que entra por su propio pie en una clínica de desintoxicación, en la que sabe que la bebida va a quedar fuera de su alcance; o el ludópata que, tras haber perdido un buen fajo de billetes, sufre un ataque de lucidez y escribe una carta a todos los casinos que frecuenta solicitando que le prohíban la entrada cuando en el futuro le vuelvan a entrar ganas de visitarlos; o el manirroto que confía a un amigo la tarea de meterle en una cuenta de ahorro, de la que es titular único ese amigo, una parte de los ingresos mensuales que él percibe[5]; o el enamorado que suspira por una dama inaccesible y se casa con otra[6], o que se marcha al extranjero para así no poder verla[7]; o el que entra en un convento trapense para escapar de las tentaciones del «mundo». En todos estos casos, uno prevé correctamente que su voluntad se vendrá abajo en un cierto instante futuro —lo sabe, se conoce— y dispone las cosas, aquí y ahora, para hacer desaparecer esa oportunidad de actuar contra sí mismo en el porvenir. Se autorrestringe de

---

[4] *Odisea,* XII, 195-196.

[5] Hay que reconocer que un arreglo así puede acabar muy mal

[6] Esto ocurre en *Lo que el viento se llevó,* solo que en este caso es una mujer, Escarlata O'Hara, la que se casa con el futuro cuñado del hombre a quien ama. Pero aquí el despecho de Escarlata al verse rechazada por Ashley, más que el intento de mejorar el control de sus reacciones amorosas, puede explicar lo principal de su proceder.

[7] En *Breve encuentro,* de David Lean, se nos ofrece un cuadro parecido, aunque aquí se trata de un amor correspondido que, no obstante, los dos coinciden en que es impracticable por fidelidades amorosas y compromisos familiares previamente contraídos e ineludibles.

forma prospectiva. Piensa que menos es a veces mejor que más; que bien vale la pena perder algo de libertad de elección en el futuro con tal de ganar algo más de libertad interior, es decir, de libertad socrática frente a las propias pasiones.

La autorrestricción es especial en el sentido de que uno confía a fuerzas exteriores (normal, aunque no exclusivamente, a otras personas) el control de la propia conducta en el futuro, en vista de que uno se reconoce incapaz de un autocontrol eficaz. Esto puede sonar humillante, al menos en la medida en que siempre es humillante reconocer una incapacidad. Pero sin duda resulta preferible admitir con limpieza las propias limitaciones que seguir manteniendo una imagen de uno mismo penosamente *olímpica* y producto del autoengaño: continuar con la sarta de mentiras del estilo de «en cuanto me lo proponga *de verdad* lo consigo», «todo es cuestión de "mentalizarse"», «de la próxima semana no pasa»... Estos mantras que el débil de voluntad se recita a sí mismo son, aparte de inútiles, peligrosos, porque no hacen sino retrasar la recuperación y mellar el ímpetu moral para llevarla a cabo.

Quizá sea ahora el momento oportuno de mencionar que hay formas de carencia de voluntad que no son vistas como humillantes, al menos en nuestra cultura y en determinadas circunstancias. Las muestras de flaqueza y hasta de abyección de un enamorado pueden ser consideradas con indulgencia y simpatía incluso por alguien tan severo en otros trances como Platón. En el *Banquete,* podemos leer lo siguiente:

> Y respecto al intentar hacer una conquista, nuestra costumbre ha concedido al amante la oportunidad de ser elogiado por hacer actos extraños, que si alguien se atreviera a realizar con la intención y el deseo de llevar a cabo cualquier otra cosa que no sea esta, cosecharía los más grandes reproches. Pues si uno por querer recibir dinero de alguien, desempeñar un cargo público u obtener alguna otra influencia, tuviera la intención de hacer las mismas cosas que hacen los amantes con sus amados cuando emplean súplicas y ruegos en sus peticiones, pronuncian juramentos, duermen en su puerta y están

> dispuestos a soportar una esclavitud como ni siquiera soportaría ningún esclavo, sería obstaculizado para hacer semejante acción tanto por sus amigos como por sus enemigos, ya que los unos le echarían en cara las adulaciones y comportamientos impropios de un hombre libre y los otros le amonestarían y se avergonzarían de sus actos. En cambio, en el enamorado que hace todo esto hay cierto encanto y le está permitido por la costumbre obrar sin reproche, en la idea de que lleva a término una acción hermosa[8].

El caso del ruso decimonónico

Es cierto también que cualquier prótesis o artificio para conseguir un grado de autocontrol superior al que nosotros mismos podemos suministrarnos sin ayuda puede tener contraindicaciones. En el caso de seguir la estrategia de «atarse al mástil», tal vez el peor coste es que la conducta de uno pierde flexibilidad. Con esta forma de precompromiso un individuo da por bueno que otros ejerzan sobre él un paternalismo admisible, que lo controlen en su nombre y aunque uno se resista después —como hacía Ulises— alegando que sus gustos *ahora* (cuando está atravesando su propio país de las sirenas) son otros y pide que lo desliguen de sus solemnes compromisos previos. Normalmente, la persona que ejerce el heterocontrol por delegación de poderes obra bien cuando hace oídos de mercader a estas peticiones. Pero ¿y si sucede que los gustos (y hablo ahora de los gustos morales, de las metapreferencias) de uno cambian *realmente* en el futuro de una manera imprevista? El que se ata al mástil presupone implícitamente que sus metapreferencias no van a modificarse en el porvenir. Pero puede más adelante *descubrir,* en circunstancias que ahora ni siquiera es capaz de anticipar, que eso no es así, que hay o puede haber metapreferencias que uno llegue a considerar mejores que aquellas bajo las cuales se ató al mástil. ¿Cómo convencer entonces a los «guardianes de nuestro espíritu» de que el cambio es genui-

---

[8] Platón, *Banquete,* 182e-183c (Gredos, Madrid, 1986, pág. 209).

no y no una añagaza más para escapar a *su* control en *nuestro* beneficio? Derek Parfit nos ha dejado propuesto el siguiente caso:

> *El ruso decimonónico.* En unos cuantos años, un joven ruso heredará extensas propiedades. Puesto que tiene ideales socialistas, se propone *ahora* legar la tierra a los campesinos. Pero sabe que con el tiempo sus ideales pueden languidecer. Para ponerse en cobro contra esta posibilidad hace dos cosas. Primero firma un documento legal, por el que la donación de la tierra será automática, y que solo puede ser revocado con el consentimiento de su esposa. Dice luego a su esposa: «Prométeme que si alguna vez cambio de opinión y te pido que revoques este documento, tú no accederás». Y añade: «Considero mis ideales como parte de mi esencia. Si perdiese esos ideales, hazte cuenta de que he dejado de existir. Quiero que mires a tu marido entonces, no como yo, el hombre que te pide que hagas esta promesa, sino solo como un corrompido yo posterior. Prométeme que nunca harías lo que él te pidiera»[9].

¿Qué ocurre si el aristócrata ruso cambia realmente de ideas y se convence, años después, de que el socialismo no es una forma de entender la vida tan buena como se la representaba en su alocada y generosa juventud? ¿Cuál debería ser el proceder de su torturada esposa si, más adelante, le pide que revoque el documento de donación de las tierras? ¿Deberá interpretar la esposa que su marido ha sucumbido a las tentaciones de la comodidad y el lujo que trae consigo la edad o, por el contrario, habrá de tomar sus palabras como un reflejo genuino de que su manera de ver el mundo ha cambiado, y que el hombre que le obligó a hacer la promesa no podía entonces prever ese cambio de mentalidad? Pongamos otro ejemplo: un dipsómano empedernido entra en una clínica de desintoxicación y pide a los directores del centro que *bajo ningún concepto* le dejen salir de él hasta tanto esté curado. Supongamos que, al poco tiempo de ingresar, le hacen unos análisis para comprobar su estado de salud general, y

---

[9] D. Parfit, *Reasons and Persons,* Oxford University Press, Oxford, 1986, pág. 327.

descubren que tiene una enfermedad terminal e incurable. Le comunican lo que han descubierto al alcohólico y este empieza a pensar que no había contado con eso y que, bajo las nuevas e imprevistas circunstancias, quiere pasar lo que le resta de vida agarrado al gollete de una botella. Ya no le interesa preservar su salud privándose de la bebida, pues ahora sabe que no hay salud que preservar. ¿No sería inhumano que los directores de la clínica le recordaran su irrevocable compromiso anterior? Como dice Antonio Valdecantos, «aunque pudiera decirse que mis creencias me pertenecen..., lo que no cabría afirmar es que también me pertenece su futuro»[10]. Pues bien, otro tanto cabe decir de nuestros gustos morales.

Es una idea a la que volveré en otro momento, pero que puedo exponer ya aquí: los *descubrimientos* son de tal índole que su posible presencia en nuestras vidas impide, y vuelve contraproducente, cualquier intento de controlarlas de manera inflexiblemente racional desde el presente.

Otra película que ilumina de manera intensa e inolvidable los problemas de carencia de voluntad es *Días sin huella,* de Billy Wilder[11]. Hay concomitancias que saltan pronto a la vista entre este largometraje y el de Otto Preminger. En ambos aparecen adictos a sustancias: Frankie Machine es heroinómano, Don Birnam (Ray Milland) es un alcohólico; en ambos casos la debilidad principal les hace caer en otras accesorias y esporádicas: Frankie acaba haciendo trampas en el juego, Don roba dinero para pagarse la bebida; también hay una chica, Helen St. James (Jane Wyman), que sostiene las metapreferencias del protagonista: Don Birnam quiere ser novelista. La fragilidad de esas metapreferencias es puesta involuntariamente en evidencia por los padres de la chica, a resultas de lo cual Don toma la primera copa para huir del dolor provocado por el desmoro-

---

[10] A. Valdecantos, *Contra el relativismo,* Visor, Madrid, 1999, pág. 127.

[11] Agradezco a Isabel Lapuerta los esfuerzos que hizo para hacerme llegar esta cinta, sin duda la que más me ha costado obtener de todas.

namiento instantáneo en que queda esa identidad moral a la que ha deseado poner proa; e inmediatamente sucede la caída hasta el fondo porque las copas están enlazadas unas con otras como las cerezas en un cesto. Como le dice su protector hermano mayor a Don en una frase memorable: «¿Nunca comprenderás que contigo es como tirarse de un edificio y esperar caer solo un piso?».

Si Don no hubiera tenido ambiciones morales (metapreferencias, como las llaman los filósofos con excusable pedantería), no hubiese sufrido ese desplome; pero por supuesto no pretendo decir que tener metapreferencias sea la *causa* de la falta de voluntad. Estoy tratando de decir algo diferente: quien da cobijo a metapreferencias corre un riesgo que no corre el que no las abriga; pero ese riesgo vale la pena, entre otras cosas porque da fulgor y prestancia a la vida. También significa tensar la voluntad y tal vez, como en el caso de Don o de Frankie, dar ocasión a comprobar que esta no resiste la tracción. Pero recordemos de nuevo aquí lo que decía Nietzsche: sin exponerse al dolor (incluso voluntariamente, como es aquí el caso) no hay sitio para la felicidad.

10
La tentación del bien
Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?

Camino de perfección, camino de destrucción

Puede ser *demasiado* bueno ser bueno? ¿Puede haber demasía en la virtud? Me doy prisa en aclarar que aquí entiendo la virtud al modo precristiano: como excelencia o capacidad óptima de hacer algo. Es este un uso de la palabra que ha quedado preservado entre nosotros, aun si en un segundo plano; así, cuando decimos que alguien es un «virtuoso del piano» o de otro que «tiene la virtud de hacer reír», estamos empleando la palabra según un uso similar al que le daba Homero, por ejemplo. Virtud es aquí eficacia máxima para realizar grandes cosas. Esta concepción «hazañosa» de la virtud quedó alterada y oscurecida en gran medida por la influencia posterior del cristianismo (y de pensadores griegos anteriores inclinados al puritanismo, a la sobrevaloración del espíritu a expensas del cuerpo, como Sócrates o Platón). El concepto de virtud como capacidad óptima quedó reducido, casi se diría que jibarizado, al cultivo de una capacidad específica: la capacidad de renunciar. De renunciar a los placeres de este mundo para así mejor garantizarse las beatitudes de ultratumba; o de renunciar al propio interés y anteponer a él el interés ajeno (altruismo). El santo cristiano es el renunciante, en ambos sentidos: el que

mortifica su cuerpo y su conveniencia (acuérdese de *Simón del desierto,* de Buñuel).

Pero en este capítulo, mientras hable de ser virtuoso o de ser bueno en algo, estoy tratando —y sigo en ello el consejo de Nietzsche— de recuperar el sentido prístino de estas expresiones; que incluye, eso sí, como ángulo específico el que luego cobraron bajo la égida cristiana. Cuanto diga, pues, sobre los excesos de la virtud vale tanto para el significado amplio de la palabra cuanto para su significado más restringido.

He hablado de que las metapreferencias hermosean la vida, le dan un brío y una dignidad de las que, de otro modo, carecería. Pero también he insinuado que no todo es necesariamente bueno en ellas y, más señaladamente, ahora me ocuparé de que es preciso huir de la seductora pero falsa concepción de que, en lo que hace a metapreferencias, vale eso de que «cuanto más, mejor». Lejos de esto, creo que las metapreferencias, cuando son demasiado rígidas, se pueden volver contra el que trata de sostenerlas para sí contra viento y marea. Del mismo modo que existe una tentación del mal (que se suele manifestar bajo la forma de debilidad de la voluntad, pero no solo así), hay una menos conocida, pero igual de peligrosa, tentación del bien; asimismo bajo diversos rostros, dos de los cuales son ciertas formas de apetito fáustico y el autoperfeccionismo compulsivo. Diré algo ahora acerca de este último.

Ser un autoperfeccionista significa proponerse metas especialmente exigentes y duras que satisfagan una sed de autoestima insaciable. Llevar hasta la excelencia algunas de las cualidades innatas que ha reconocido en sí mismo a través de una administración implacablemente eficiente de ese patrimonio de virtud: tal es el objetivo del autoperfeccionista. Uno puede vislumbrar en sí mismo dotes especiales para la música, y decidirse a tocar el piano; pero no a tocar el piano de forma distraída o indolente, de vez en cuando, para pasar el rato. No: el autoperfeccionista no se conformará con menos que con ser el *mejor* pianista del mundo. Enfocará todas sus energías en esa dirección, simplificará su vida, se desentenderá de cualquier «distracción»: cultivar amistades, tener una familia, otros intereses, etc.

Junto a esto desarrollará premeditadamente hábitos, pues sabe que solo se puede hacer algo a la perfección cuando se ha hecho muchas veces. Thomas Bernhard nos pinta en su novela *El malogrado* al pianista canadiense Glenn Gould tocando día tras día las *Variaciones Goldberg* de Bach al piano. Por lo que sé de Gould, un autoperfeccionista que se trataba sin miramientos a sí mismo, esto pudo ser verdad o estar al menos cerca de la verdad[1]. Además de adquirir hábitos, el autoperfeccionista puede, persuadido de su fuerza de voluntad, contraer el hábito de contraer hábitos para todo, incluso para cosas que no tengan directamente que ver con su vocación; cosas como despertarse a cierta hora fija del día y acostarse a otra; hacer las comidas en determinados momentos de la jornada y no en otros; pasear solo por determinados lugares, etc. Esta rutinización completa de la propia existencia, a la que es proclive el autoperfeccionista, recibe el feo nombre de *pérdida de espontaneidad vital;* y contra ella los que mejor nos pueden prevenir son los que más de cerca la han visto, como la novelista Edith Wharton, quien en su autobiografía, *Una mirada atrás,* dejó escrito lo siguiente: «Otro generador de vejez es el hábito: el mortífero proceso de hacer lo mismo de la misma manera a la misma hora día tras día, primero por negligencia, luego por inclinación, y al final por inercia o cobardía. Afortunadamente, la vida inconsciente no es la única alternativa, pues tan ruinoso como la rutina es el capricho. El hábito es necesario; es el hábito de tener hábitos... lo que una debe combatir incesantemente si quiere continuar viva».

OBSESIONARSE POR LA BELLEZA MORAL

Otra trampa en que puede meter ambos pies un autoperfeccionista es la de, a través de la invención y acatamiento de normas pri-

[1] La vida de Tolstoi nos suministra otro elocuente ejemplo de lo destructivo que puede llegar a ser el empeño autoperfeccionista. Henri Troyat hace hincapié en ello en la espléndida biografía que escribió del escritor ruso: *Tolstoi* (3 vols.), Bruguera, Barcelona, 1984.

vadas, convertirse en esclavo de sus hábitos, inicialmente autoimpuestos y escogidos de forma libre y racional. Para protegerse del incumplimiento de sus obligaciones, los autoperfeccionistas suelen desarrollar una pormenorizada normativa interna que incluye el amenazarse a sí mismos con perder todo autocontrol si se consienten la más mínima inobservancia a sus propias reglas. Cuando esto ocurre, uno pasa de tener hábitos a ser tenido por ellos. Es sabido, por ejemplo, que aproximadamente un 40 por 100 de anoréxicos pasan por episodios ocasionales de bulimia debido a las draconianas normas alimentarias que ellos mismos colocan sobre sus cabezas y a que, cuanto más férreas son, más dispuestos están a protegerlas, atemorizándose a sí mismos con entregarse a trances especialmente abyectos de voracidad copiosa e inmoderada. De este modo los extremos se tocan: el autodominio compulsivo puede degenerar en intervalos esporádicos de pérdida completa de autocontrol, al ejecutar el perfeccionista las amenazas o castigos por él previstos en caso de incumplimiento. Es lo que le pasaba a John, un chico con anorexia nerviosa pespunteada aquí y allá por episodios de bulimia, en los que descargaba la tensión psíquica que le producía su propia autorregulación inflexible sobre las comidas: «Esta tensión —reconoce lúcidamente John— no es causada por factores externos (como familia, trabajo o problemas sociales), sino por las normas internas que nos fijamos. Parezco exponerme continuamente al fracaso fijando metas que no están a mi alcance»[2]. John padece autodominio compulsivo: se ve obligado o compelido a actuar de cierta forma bajo el peso de las amenazas que ha proferido y pactado él mismo contra sí.

De hecho, John era un autoperfeccionista *en otros ámbitos distintos de la comida;* y que, en un principio, se liberaba de la tensión psíquica que le creaba lo extremado de sus reglas en esos otros ámbitos a base de entregarse esporádicamente a comer de manera pantagruélica. Hasta que pasó a integrar *también* la contención en el comer como una obligación más, como regla adicional; a partir de ese

---

[2] Cit. en S. Abraham y D. Llewellyn-Jones, *Anorexia y bulimia,* Alianza Editorial, Madrid, 1994, pág. 80.

momento, lo que era una solución parcial de su problema pasó a convertirse en una parte más de él, contribuyó a *engrosarlo*. Esto es también característico de los autoperfeccionistas: la voracidad con que buscan someter a control cada vez más parcelas de su conducta hasta terminar abismándose en la pérdida de espontaneidad vital.

Cuando uno llega a estos extremos de compulsividad enfermiza y pérdida de espontaneidad vital, es que ha caído en la tentación del bien, en desear tener unas metapreferencias inflexibles; y es llegado el momento de reducir su nivel de aspiraciones morales si no desea convertirse en siervo de ellas. Sería un error interpretar esta bajada del listón como una forma especialmente subrepticia de caer en la falta de voluntad; en absoluto: uno ha peleado con especial denuedo por dar alcance a esa imagen de sí de la que está prendido y prendado, ha descortezado su vida de todas las adherencias posibles hasta convertirla en una lanza que apunta a un solo blanco, ha reforzado su capacidad de resistir a toda desviación de ese blanco con estratagemas de autocontrol (incluidas las normas privadas compulsivas)...; y todo eso ha convertido su existencia en un infierno fabricado por sus propias manos. Es el momento de recobrar la cordura y reconocer que la búsqueda del bien personal tiene sus propias insidias. Cosa que ya sabían los clásicos. Comentaba Montaigne que «quienes dicen que nunca hay exceso en la virtud, no tienen en cuenta que no hay virtud donde hay exceso» *(Ensayos,* I, 29)[3].

Los autoperfeccionistas están expuestos siempre a la tentación de ser despiadados, en especial con su propia persona. Piensan que, una vez que han dibujado para sí su perfil anhelado (el conjunto de sus metapreferencias), han de quedar sujetos a él de por vida, sujetos como Ulises a su mástil, pero a un mástil de virtud; y que si les da por renunciar a ese proyecto de automodelado en que se han embarcado (convertir su vida en una obra maestra de arte), se despeñan a la condición de guiñapos humanos, de despojos morales. Demasiado pundonor, ¿no cree?

---

[3] M. Montaigne, *Ensayos,* Orbis, Barcelona, 1984, vol. 1, pág. 146.

Acabo de insinuar que el autoperfeccionista contempla su vida como una obra de arte en curso de ejecución. Y, en efecto, hay mucho de devoción estética en proyectos de vida tan sublimes, en los que uno ha hecho —como un pintor— bocetos de su yo ideal, los ha acariciado con morosidad y con deleite en su imaginación, ha quedado literalmente cautivado por esa imagen exaltada de sí mismo, y ya no desea por nada del mundo renunciar a ella, le cueste lo que le cueste. Algo muy parecido, algo de este apremio esteticista, les ocurre también a los urdidores de utopías colectivas: sienten tales personas no solo un afán moral por alcanzar un mundo mejor, sino también un entusiasmo puramente estético por crear una sociedad bella[4]. Y está claro que esta pasión estética se aviene mal con las componendas, con la renuncia o la mera resignación a conformarse con logros inferiores. La búsqueda implacable y obsesiva de la belleza moral, sea en el campo individual o en el colectivo, es un sueño de la razón que acaba las más de las veces engendrando monstruos y monstruosidades.

La Máquina del Apocalipsis

Para serle del todo sincero, no he encontrado ninguna película que haya enfocado el *tipo* moral del autoperfeccionista compulsivo[5]. Aunque no tengo duda alguna de que el tipo como tal existe. Lo que haré, a falta de otra cosa, será iluminar por medio de un largometraje que aparentemente no guarda relación alguna con lo que ahora estoy discutiendo (*Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?,* de Stanley Kubrick) qué tipo de normas «explosivas» emplea el autoperfeccionista para conseguir, sin clemencia alguna por sí mismo, elevar sus cotas de autocontrol.

---

[4] Este anhelo estético soterrado en las utopías colectivas ha sido muy sagazmente advertido por Karl Popper en *La sociedad abierta y sus enemigos,* Paidós, Barcelona, 1982, págs. 164 y 165.

[5] Por cierto, ¿conoce usted alguna? ¿Me podría decir cuál?

Pero, antes de entrar en ello, quiero llamar la atención sobre ciertas situaciones específicas en que uno puede obtener una ventaja en una negociación mostrando que tiene las manos atadas, es decir, que existe una restricción insalvable e irremovible sobre la cual se carece de control. Un ejemplo sería secuestrar a alguien con un frasco de nitroglicerina en las manos: cualquier intento de rescatar al secuestrado pondrá en marcha consecuencias *automáticas* (este es un término clave para entender lo que viene a continuación) que ni siquiera el propio secuestrador podrá frenar. Un ejemplo menos truculento lo suministra el expediente que emplean muchos bancos de instalar sistemas de apertura retardada en sus cajas fuertes. Los ladrones potenciales lo saben, es decir, saben que los empleados, por mucho que se les apremie, no pueden hacer nada para impedir que la apertura de la caja se demore el tiempo estipulado; con esta restricción inamovible a que están sujetos los empleados, sucede que la posición de los atracadores se vuelve más vulnerable. Si, por poner un último caso, hay que distribuirse en el interior de un coche y uno de los pasajeros anuncia que él se marea y siempre vomita si se sienta en la parte de atrás, eso obligará a los demás a cederle el normalmente más cómodo asiento delantero, al lado del conductor.

En todas estas situaciones, la debilidad se convierte en fuerza, no disponer de ciertas opciones de conducta es preferible a tenerlas. Menos es mejor que más, como ya vimos en otro contexto al analizar *El hombre del brazo de oro* y ver cómo Frankie Machine se ataba al mástil para de ese modo reducir —en su caso *intrasubjetivamente,* esta es la diferencia— su libertad de elección[6].

Sabido todo esto, podemos entrar sin más demoras en la cinta de Kubrick. Estados Unidos dispone, ya en la década de 1960, de flotillas de bombarderos B-52; cada aparato puede dejar caer una carga nuclear de 50 megatones, «equivalente a sesenta veces la potencia explosiva de las bombas y obuses utilizados por todos los ejér-

---

[6] El inteligentísimo y divertido libro de Thomas Schelling, *La estrategia del conflicto* (Tecnos, Madrid, 1964), continúa siendo, no obstante el tiempo transcurrido desde su publicación, la mejor fuente para estudiar estas sutilezas.

citos beligerantes en la Segunda Guerra Mundial». Estos B-52 vuelan por turnos las veinticuatro horas del día y están todos ellos a dos horas de sus objetivos en el interior de Rusia.

Una flotilla de estos aparatos recibe la orden cifrada «Ataque de escuadrilla según el plan R». La orden ha sido emitida desde una base aérea estadounidense por el general de brigada Jack D. Ripper (Sterling Hayden), un anticomunista delirante, que ve conspiraciones bolcheviques por todos lados y que ha decidido emprender por su cuenta y riesgo una guerra nuclear contra Rusia. El mensaje enviado por Ripper a los bombarderos solo tiene sentido en el caso de «que los rusos hubiesen bombardeado Washington y otras ciudades más en un ataque sorpresa», y tal cosa es precisamente lo que creen los pilotos de esos aparatos que, tras confirmar la orden, se encaminan a suelo ruso a cumplir su misión.

A partir de ese punto, nadie, ni el pundonoroso y muy británico capitán Mandrake (Peter Sellers), que presta temporalmente sus servicios en la base aérea comandada por el lunático de Ripper; ni el general Turgidson (George C. Scott), que aparece más animado que otra cosa por la perspectiva de un ataque nuclear preventivo a la potencia rival; ni el mismísimo presidente de Estados Unidos, Merkin Muffley (también interpretado por Peter Sellers), desde el Gabinete de Guerra del Pentágono; ninguno de ellos puede hacer nada para detener la descabellada operación.

El presidente está sorprendido de que alguien, fuera de él mismo, pueda ordenar un ataque nuclear. El general Turgidson le explica pacientemente que el plan R es un plan de emergencia bélica en que, tras un ataque sorpresa, *cualquier* jefe militar puede ordenar el contraataque nuclear, y esto en previsión de que la cadena de mando quedase cortada. «Usted mismo lo aprobó», apostilla el general Turgidson. La idea, sigue diciendo este cada vez más entusiasmado por el plan, es que la amenaza de una represalia no interrumpible disuadiera a los rusos de cualquier ataque a Estados Unidos.

El embajador ruso, ante las dimensiones que empieza a tomar el asunto, es invitado por el presidente Muffley al Gabinete de Guerra del Pentágono. Habla por teléfono con su propio presidente, Dimi-

tri, y luego comunica a los militares del Pentágono allí reunidos, y para consternación general, que su país tiene prevista la contrarréplica adecuada al plan R: la Máquina del Apocalipsis, un ingenio «que destruirá toda la vida humana y animal de la Tierra».

En mitad del revuelo que produce esta revelación, entra en escena por primera vez el inefable doctor Strangelove (de nuevo Peter Sellers, pluriempleado y tripartito en esta película), que se mueve en una silla de ruedas y que, mientras habla con un fuerte acento alemán, ve interrumpido su discurso aquí y allá por sus propios espasmos hitlerianos incontrolados. El doctor Strangelove explica a pedir de boca a todos los congregados los principios teóricos de la Máquina del Apocalipsis:

> —Pero ¿cómo es posible —pregunta el presidente Muffley— que ese ingenio [se refiere a la Máquina del Apocalipsis] se pueda activar automáticamente y que después sea imposible desactivarlo?
>
> —Señor presidente, no es únicamente posible; es *esencial,* es la idea en que se basa esta Máquina —aclara el doctor Strangelove, muy obviamente enardecido por poder comentar los aspectos teóricos de la cuestión—: la disuasión es el arte de producir en la mente del enemigo el *miedo* al ataque. Por lo tanto, como el proceso decisorio es automático e irrevocable y funciona fuera del control humano, la Máquina del Apocalipsis es terrible. Es fácil de entender y absolutamente creíble y convincente.
>
> —¡Oh! —exclama el general Turgidson, contagiado por el entusiasmo de Strangelove—. ¡Ojalá tuviésemos nosotros alguna de esas máquinas! ¿Verdad?

LAS MÁQUINAS DEL APOCALIPSIS DEL AUTOPERFECCIONISTA

Ya he comentado antes que los dispositivos o expedientes que diseñamos para estirar nuestra fuerza de voluntad (como el de atarse al mástil que antes describí) suelen tener, junto a sus muy obvias ventajas, riesgos más latentes pero que conviene advertir si no queremos

convertir nuestra existencia en algo en que uno mismo es la víctima y el torturador, el judío y la Gestapo. Básicamente, lo que hace el autoperfeccionista compulsivo es adosar máquinas del apocalipsis de uso doméstico a las normas que ha ideado para regular su vida y encaminarla férreamente a su objetivo de conseguir la excelencia o virtuosismo en algo. Estas máquinas del apocalipsis le estallarán en su interior *automáticamente* y producirán un considerable estropicio en su propio orden intrasubjetivo, es decir, el autoperfeccionista se torna compulsivo cuando se amenaza a sí mismo con entregarse a los más degradantes episodios de pérdida de autodominio si se permite la más pequeña inobservancia a las normas de conducta por él mismo estipuladas para mejorar ese autodominio. Escoge voluntariamente quedar en manos de un automatismo, de un dispositivo que funcione al margen de su control, para que de este modo la amenaza que profiere ante sí sea creíble (como la del secuestrador con un frasco de nitroglicerina en la mano).

Lo realmente interesante es que estos episodios de envilecimiento programados por el autoperfeccionista compulsivo en caso de infracción a sus reglas consisten en lo fundamental en la entrega más abyecta posible y sin comedimiento alguno a los placeres que más le tientan. Confía a la desesperada en que el espectáculo infamante de su propio deterioro moral —pintado en su imaginación con vívida crudeza— le aparte de cualquier desviación del camino recto que se ha trazado. Cuando, no obstante la amenaza, se producen incumplimientos, el autoperfeccionista hace explotar de manera inmisericorde sus máquinas del Apocalipsis; como hacía John, el muchacho anoréxico, que se castigaba con cataclismos de voracidad desmedida cuando se desviaba de sus draconianas reglas alimentarias. Y está claro que en esos trances John no disfrutaba con la comida, sino que sufría moralmente al entregarse sin mesura al placer de comer. Este sufrir con los propios placeres puede sonar paradójico, pero es lo que le ocurre al autoperfeccionista, un tipo de persona en que los extremos se tocan y en que los momentos de impulsividad desenfrenada son ocasionados por un control excesivo. En el autoperfeccionista, el autocontrol brutal y sin concesiones se puede convertir en

causa de la pérdida temporal de todo control sobre sí mismo. A despecho de las apariencias, la existencia del autoperfeccionista compulsivo es quebradiza como un cristal y precisamente por la misma razón por la que es frágil el cristal: porque su estructura interna es demasiado rígida.

Da toda la impresión de que el autoperfeccionista actúa contra sí mismo creándose un enemigo interior, una potencia rival residente en su intrasubjetividad y dispuesta a intervenir de forma devastadora e infligir graves daños en esa intrasubjetividad cuyo orden perfecto, utópicamente perfecto, obsesiona al autoperfeccionista. Ese otro yo-adversario ha sido armado por el mismo autoperfeccionista, y la munición que emplea son los placeres que más intensamente le tientan; y que estallarán en vergonzosa deflagración, todos juntos, en episodios de enloquecida desmesura, apenas el autoperfeccionista se desvíe de sus propias metas personales. Ese yo-adversario ha sido dotado de autonomía suficiente por el autoperfeccionista —atacará de oficio y automáticamente— como para que sus amenazas sean verosímiles y disuasorias.

Cuando el autoperfeccionismo nos hace incurrir en estos extremos de intraindividualidad dividida y adversaria es señal de que estamos tratando de vivir por encima de nuestras posibilidades morales, de que padecemos un ataque de exceso de voluntad y nos hemos convertido en esclavos de nuestras normas privadas. La esclavitud moral no consiste únicamente en ser esclavo de nuestras pasiones (en sufrir debilidad de la voluntad o fragilidad ante las tentaciones del mal), sino también, y esto ha sido menos notado, en transformarnos en esclavos de nuestros deberes; unos deberes autoimpuestos en un principio con total libertad, y hasta como ejercicio explícito de tal libertad, pero por los cuales hemos quedado luego sojuzgados y aplastados. Estos son los peligros de la tentación del bien.

11
LUZ QUE AGONIZA
Vivir,
Blade Runner

No, no voy a hablarle ahora del espléndido melodrama de George Cukor que lleva el mismo nombre que el encabezamiento de este capítulo, sino de cómo le cambia a una persona el color y el sabor de su vida cuando le revelan súbitamente que va a morir en breve.

«SI NO TE QUEDAN MÁS QUE SEIS MESES DE VIDA, ¿QUÉ HARÍAS TÚ?»

Con *Vivir,* de Akira Kurosawa, somos trasladados al Japón de la posguerra; y allí nos encontramos a Kanji Watanabe (Takashi Shimura), jefe de la Sección de Ciudadanos, un burócrata de rango medio al borde de la jubilación. Su trabajo consiste en estampillar oscuros documentos administrativos que a nadie, ni siquiera a él (o a él menos que a nadie), interesan. Watanabe sufre dolencias estomacales crónicas.

Un día aparece por su Sección un comité de mujeres a solicitar que saneen un terreno pantanoso y maloliente para convertirlo en «un parque infantil estupendo». El funcionario que las atiende comunica el asunto a Watanabe, que, sin llegar a escuchar del todo la

petición, la remite a la Sección de Obras Públicas. A partir de ese momento la comitiva de atribuladas madres entra en el *perpetuum mobile* del carrusel burocrático: de la Sección de Obras Públicas son enviadas a la Sección de Parques; de aquí a la de Sanidad Pública, a la de Higiene, a la de Medio Ambiente, a la de Medicina Preventiva, a la de Prevención Epidémica, a la de Prevención contra Insectos, a la de Alcantarillado, a la de Carreteras, a la de Urbanismo, al Servicio del Bienestar de Menores, a un concejal del Ayuntamiento que les recomienda a un capitoste del gobierno municipal (el primer teniente de alcalde) que, ya por último, les devuelve a la Sección de Ciudadanos de Watanabe. La comitiva peticionaria ha cerrado el circuito. Muchas secciones con nombres en mayúscula que solo sirven para subrayar su mayúscula inutilidad.

El mismo empleado de Watanabe que las recibió al principio las manda a la Sección de Obras Públicas, «ventanilla número 8». Una de las mujeres, ya exasperada, se resiste a dar otra agotadora vuelta en la noria de la incompetente administración nipona de la posguerra, y le planta cara al enseguida asustado funcionario, acostumbrado al parecer a la sumisión de los administrados y a que les hagan girar como una peonza de una oficina a otra. Algo amilanado, como digo, ante el inesperado ímpetu de las ciudadanas, el empleado les pide —ya con mejores modales— que presenten la solicitud por escrito, porque ese día el jefe está ausente.

Es en sí mismo insólito que el jefe, Watanabe, no haya acudido a trabajar. Además, sin su sello para estampillar documentos, toda la sección queda paralizada. A Watanabe le faltaba solo un mes para conseguir el registro de haber acudido al trabajo sin interrupción durante treinta años. «Una lástima», comenta uno de sus subordinados. Hay que saber que Watanabe entró en la Sección de Ciudadanos ilusionado y con proyectos, pero sus ilusiones y proyectos fueron poco a poco triturados por la kafkiana máquina burocrática, que sirve para crear y hacer circular papeles de un departamento a otro, pero no para llevar a cabo nada de provecho. Watanabe lo sabe, lleva veinte años sabiendo que hace que hace algo, pero sin hacer nada en realidad. Ni él ni los suyos.

Entre sus empleados está la joven vital y pizpireta Toyo Odagiri (Miki Odagiri), un contrapunto refrescante en medio del círculo de empleados obsequiosos y amojamados que rodea a Watanabe. Toyo Odagiri no solo es la más joven de la sección, sino también la menos veterana: lleva solo un año y medio allí; pero, no obstante, se permite hacer bromas algo irreverentes —pero no malintencionadas— sobre si la presencia del jefe es en absoluto necesaria para que marche la sección y sobre la misma utilidad de la Sección de Ciudadanos.

Pero ¿por qué Watanabe se ha ausentado de su trabajo por primera vez al cabo de treinta años? Ha ido a conocer los resultados de una radiografía de estómago que se ha hecho. Un compañero de espera en la consulta médica —un auténtico pájaro de mal agüero— no solo le pinta a lo vivo el negro panorama de la enfermedad de Watanabe, sino que le vaticina que el médico no va a ser claro con él. Es su costumbre, va a andarse con subterfugios, le va a decir que es solo una úlcera leve y que puede seguir comiendo de todo salvo viandas pesadas; no le dirá que lo que realmente padece es un cáncer de estómago.

Cuando finalmente el médico le recibe, su elusiva manera de hablar confirma a Watanabe las negras sospechas que su terrorífico compañero de espera acaba de avivar. En efecto, el médico le dice que no se preocupe, que se trata solo de una «úlcera leve», precisamente la fórmula que le predijo el otro paciente que emplearía. Watanabe se queda aterrado, se le cae el abrigo de las manos; pide al médico, con patetismo y humildad a la vez, que no se ande con mentiras piadosas y sea franco con él. El médico le reitera que solo se trata de una úlcera benigna, y esto ensombrece aún más a Watanabe.

Una vez se ha ido, el médico le explica a uno de sus más jóvenes ayudantes —algo molesto por el hecho de que no se le haya dado al enfermo el diagnóstico auténtico cuando lo pedía con tanta insistencia— que era mejor obrar así. «Si no te quedan más que seis meses, como a ese hombre, ¿qué harías tú?».

La vía de la disipación

Watanabe lleva cinco días faltando a su trabajo. Le vemos coincidir en un bar, y ya anochecido, con un desconocido que resulta ser novelista: un tipo alto, de rostro caballuno, con una bufanda al cuello, envuelto en un abrigo negro y tocado con un sombrero también negro. Todo el cumplido aspecto de un Mefistófeles japonés. Watanabe le regala un tubo de somníferos al novelista, que se ha quedado sin ellos y en un momento en que ya las farmacias están cerradas. Como sucede a veces con perfectos desconocidos, Watanabe entra en poco tiempo en intimidades con el escritor y le revela lo que no ha dicho ni dirá a sus familiares o empleados: que padece cáncer de estómago. Por lo que parece, Watanabe ha optado por pasar lo que le queda de vida entregándose al suicidio lento de la bebida, veneno para su estómago. El novelista tiene un arranque de piedad y le pide que lo acompañe a hacer una ronda por el mundo nocturno de la urbe. Le propone sencillamente otro tipo de intoxicación, el olvido por estupefacción de la terrible noticia de que su vida se acaba y no ha hecho nada digno de recuerdo con ella.

> —Tengo aquí unos cincuenta mil yenes —le dice de manera conmovedora Watanabe al que se ha ofrecido como guía suyo para una noche frenética y disoluta—. Quisiera gastarlos de una sola vez en algo divertido. Me avergüenzo de admitirlo, pero no sé cómo hacerlo.
>
> —¿Usted quiere que yo le enseñe? —pregunta el novelista, asombrado.
>
> —Sí. Sé que es una petición muy indiscreta. Pero es un dinero que he ahorrado durante años...; quiero decir que ya no me importa tenerlo o..., o...
>
> —Le entiendo —le interrumpe el novelista—; pero, por favor, guarde ese dinero. Esta noche lo invito yo. [...] En efecto —prosigue un poco después—, es verdad que la desgracia tiene otro lado bueno. La desgracia enseña al hombre la verdad. El cáncer le abrió a usted los ojos hacia la vida. Los hombres son frívolos, ellos se dan cuenta de qué bella es la vida solo cuando se enfrentan a la muerte.

> Además, esos hombres son pocos; los peores mueren sin saber lo que es la vida. Es usted un hombre maravilloso, está usted rebelándose contra eso; me ha impresionado su espíritu de rebeldía. Su vida hasta ahora ha sido la de un esclavo. Ahora está intentando convertirse en su amo. Gozar de la vida es el *deber* del hombre; malgastar la vida concebida es una profanación contra Dios. *(El escritor ya está a estas alturas embriagado por el papel de redentor que se le ha ofrecido, y que despierta sus impulsos románticos y bohemios.)* El hombre debe ser codicioso en vivir —continúa diciendo—. La codicia es considerada como un vicio, pero esa filosofía ya es anticuada: la codicia es virtud; especialmente aquella que sirve para gozar de la vida. Vámonos, vamos a recuperar su vida malgastada. Yo con mucho gusto interpretaré para usted el papel de Mefistófeles, el papel de un buen Mefistófeles que no demanda la recompensa.

Pero esto es algo engañoso. Lo que ofrece Mefistófeles a Fausto en la obra de Goethe es tiempo con el que dar cima a los afanes que han presidido su vida de intelectual; y también tiempo para vivir otras vidas menos contemplativas... En cambio, este Mefistófeles asiático se presenta ante el decrépito Watanabe como alguien experto en dar el mejor uso posible a los restos descuartizados que aún le quedan de existencia: hacer algo intenso con el pecio a que ha quedado reducida una vida estúpidamente consumida por la cotidianidad.

Normalmente no somos muy conscientes de nuestra finitud y de que esa finitud, cuando es sentida, es la que nos compele a querer acertar con el mejor camino a seguir dentro de las diversas encrucijadas de decisión que, en el curso de la existencia, se nos van presentando. Por lo común, la consciencia y la premeditación quedan fuera y vamos trazando ese camino, nuestro itinerario personal, de forma más bien rutinaria; y eso incluso durante años —como en el caso de Watanabe—, hipnotizados por hábitos de conducta de cuyo imperio apenas nos damos cuenta. Hasta que, de súbito, salimos de la pesada modorra con el aldabonazo que nos avisa de que nuestra vida tiene los días contados. Esto es aparentemente algo trivial, que

ya deberíamos saber, pero una cosa es saberlo a la distancia y otra muy distinta es tenerlo «aquí, en el fondo de la mente», como decía Mickey en *Hannah y sus hermanas*. No es lo mismo tener el conocimiento de que uno morirá como una creencia durmiente y tácita que pensar en ello de manera consciente y despejada. Ante esta revelación acuciante, Watanabe abandona la ciénaga de hábitos en que se ha movido durante veinte años y le entra el repentino impulso de *acertar,* de escoger lo que es mejor para el intervalo de vida que aún le queda. La sensación de su propia condición mortal le impele al uso de la racionalidad y a romper sus inercias comportamentales. Ortega y Gasset lo ha contado de una forma inolvidable:

> Si hablásemos de los inconvenientes que tendría la inmortalidad cismundana, cosa que, aunque parezca mentira, no se ha hecho nunca, nos saltarían a la vista las gracias que tiene la mortalidad, que la vida sea breve, que el hombre sea corruptible y que, desde que empezamos a ser, la muerte intervenga en la sustancia misma de nuestra vida, colabore a ella, la comprima y densifique, la haga prisa, inminencia y necesidad de hacer lo mejor en cada instante. Una de las grandes limitaciones, y aun deberíamos decir de las vergüenzas de las culturas todas hasta ahora sidas, es que ninguna ha enseñado al hombre a ser bien lo que constitutivamente es, a saber, mortal[1].

Watanabe está aprendiendo a ser mortal, a densificar su vida: máquinas tragaperras, muchedumbres bailonas, antros dudosos, prostíbulos nada dudosos... El Mefistófeles nipón busca a través de estos elixires fuertes tonificar la vida de Watanabe, dar sentido a sus últimos estertores. Pero este camino de narcosis y estupor adivina Watanabe que no es el que conviene a su ser; se siente estúpido y fuera de lugar en medio de los sórdidos espacios por los que el bienintencionado guía mefistofélico le invita a transitar. Ese método de sumirse en una inconsciencia brutalizada no le servirá *a él* para dar

---

[1] J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente,* recogido en sus *Obras completas,* tomo 7, págs. 187 y 188.

buen fin a sus días; lo nota cuando la tentación de suicidarse arrojándose a las vías de un tren le ronda momentáneamente la cabeza. Incapaz de aguantar por más tiempo la melancolía en que le ha sumergido ese frenesí giratorio de excitaciones externas, Watanabe acaba escabulléndose de la vista de su cicerone por siempre jamás.

BEBER DEL MANANTIAL DE LA JUVENTUD

En su posterior vagabundeo sin rumbo por la ciudad le sale al encuentro la siempre animosa Toyo Odagiri, la empleada de su oficina que quiere dimitir porque no se «encuentra a gusto» en el fúnebre ambiente de la Sección de Ciudadanos. El habla y el comportamiento mortecinos y vacilantes de Watanabe entran en agudo contraste con la alegre y burbujeante presencia de ella; una alegría que es en gran parte una consecuencia mostrenca de que es una chica extremadamente joven y sana. Toyo le cuenta a Watanabe que no ve el momento de marcharse de la oficina (en la que ya he comentado que lleva año y medio) por la inaguantable monotonía que allí reina y que es incompatible con el temperamento vivo y deseoso de disfrutar de ese bazar interminable de novedades que es para ella el mundo.

Toyo es de una simplicidad en el trato tan encantadora y espontánea que Watanabe se siente revivir con su sola presencia. Es importante advertir que no hay en todo esto ni la más mínima pizca de atracción física por ella, aunque Toyo dista de ser una chica fea. No, es algo mucho más elemental: Watanabe disfruta de la vivacidad y simpatía que ella derrocha sin esfuerzo con ambas manos, una novedad muy agradable y a la que él, un funcionario gris y marchito, no está habituado. Es como si le contagiara parte de su alegría con su mera presencia, y es eso lo único que él busca en la chica: su risueña presencia y nada más.

Toyo se presta de buen grado al principio a oficiar de enfermera del espíritu de Watanabe, se ofrece a distraerlo. Pero pronto todo eso la aburre sin remedio; a ella, siempre deseosa de diversión y a la

veleidosa captura de lo insólito. Cuando la novedad de su quehacer humanitario con el anciano queda consumida, le empieza a pesar su presencia. Es cierto, Toyo es compasiva, solícita, generosa; pero el ansia de cosas nuevas puede más en ella que todo lo demás. Después de todo, Watanabe es una «momia», el apodo que la chica misma le confiesa —sin asomo de mala fe— que le puso cuando era su jefe en la oficina. Él no se ofende ante ese poco grato sobrenombre; al contrario, lo considera con delicia, como una muestra más de sus ganas de vivir. «¡Qué feliz te veo! ¡Me gusta!», le dice a la muchacha.

Pero la relación entre los dos se deteriora velozmente, y Watanabe acaba acudiendo a la fábrica de juguetes en que ahora está empleada Toyo a suplicarle salga con él. La última noche —es la última noche, aunque no lo saben— en que están juntos cenan en un restaurante. A un lado de donde ellos están se arrullan dos jóvenes; al otro, una bullanguera compañía de chicas celebra el cumpleaños de una de ellas. Y en medio está la chica con Watanabe, callado como una momia, reconcentrado en sí mismo. Toyo se aburre y mira con envidia a su alrededor. Ningún resumen haría justicia a la bellísima escena, de modo que prefiero transcribirla.

—¿De qué sirve repetir todo esto? —se queja Toyo—. Sé que soy una ingrata, ya que me invitas tú. ¡Pero estoy tan aburrida! Es que nosotros no tenemos nada de que hablar, ¡y pones una cara...! ¡La verdad: me pones muy nerviosa! ¿Por qué, por qué andas persiguiéndome todo el tiempo?

(Watanabe se hunde todavía más en su silencio, enrollando su cabeza sobre el pecho, en un gesto característico en él.)

—¡Qué! —grita Toyo exasperada—. ¿Acaso no has entendido mi pregunta?

—Bueno, pues... —empieza titubeante Watanabe.

—Bueno, pues ¿qué? —se impacienta ella.

—Pues que yo, estando contigo así, soy feliz.

—¡Amor otoñal! No, muchas gracias.

—¡No, no es eso! —se apresura a decir Watanabe—. Es solo que...

—Háblame con más claridad. Tus palabras suenan como finas gotas de lluvia —es la respuesta involuntariamente lírica de ella.

(Watanabe se vuelve a ensimismar.)

—¿Estás enfadado? —inquiere ella, súbitamente compadecida.

—¡Oh, no! No me entiendo a mí mismo. Te persigo todo el rato y solo sé que moriré pronto. También tú sabes que será así. Tengo cáncer de estómago. *(Largo silencio. Ella le mira con una mezcla de horror y piedad.)* ¿Entiendes? —prosigue él con algo parecido a un fiero desconsuelo—. Presiento que me queda un año, o seis meses. Siento algo aquí... *(Se toca el estómago.)* Cuando era pequeño casi me ahogo en un estanque; esta sensación se parece mucho a aquella. No veía absolutamente nada; luchaba, luchaba, pero no podía agarrarme a nada. Por favor, te tengo solamente a ti. No me dejes ahora solo, te lo suplico de verdad. [...]

—¿Y qué ayuda puedo ser yo?

—Bueno, con solo estar mirándote se me alegra el corazón, este corazón de momia. Tú eres cariñosa conmigo..., y soy feliz; feliz de verte. Siento que mi vida se anima contigo. ¡Me queda tan poco que quiero ser feliz! *(Pronuncia estas últimas palabras con un énfasis desesperado, incorporándose levemente en el asiento. La chica, enfrente de él, se asusta un poco.)* ¡Lo necesito! No temas. No, tú eres joven y sana. No debes temer nada, estás *llena* de vitalidad. Tu vitalidad me asombra de verdad, me asombra mucho. ¡Y siento envidia! *(Aquí la voz de él adquiere una ronca ferocidad, se parece a un rugido.)* ¡A esta momia le da mucha envidia tu vitalidad, te lo confieso! ¡Quiero que me creas! ¡Me gustaría vivir como tú un solo día antes de morir! Sin hacer eso no me siento capaz de morirme. Algo así me haría sentir vivo. ¡Quiero, quiero hacer algo, pero no sé qué hacer! Solo tú puedes enseñármelo. [...]

(Mientras dice todo esto, Watanabe se ha levantado de su asiento y se ha colocado al costado de la chica, que no puede evitar sentirse asqueada ante la súbita vehemencia del anciano y su excesiva proximidad física.)

—¡Es que yo solo trabajo y como, nada más! —balbucea ella.

—¡Eso, eso, eso!

—¡Solo eso! *(Toyo aleja a Watanabe de sí, pero, como para compensar lo desabrido del gesto, saca con juvenil gracia de su bolso un co-*

nejo de juguete que funciona a pilas, y lo deja suelto encima de la mesa dando saltitos y volteretas. Es uno de esos juguetes que ella hace desde que entró en la fábrica de muñecas tras despedirse de la oficina de Watanabe.) De verdad, solo hago cosas como esta y me divierto. Te aseguro que es verdad, me divierto mucho. Desde que empecé con esto me siento amiga de todos los bebés de Japón. ¿Eh, por qué no haces algo así en la oficina?

—¿Cómo voy a hacer eso en la oficina? —replica Watanabe con tono lúgubre.

—¡Oh sí, allí es imposible! —reconoce ella—. Déjala y busca otro lugar.

—No, ya es tarde.

(Él parece ahogarse en la desesperanza, como cuando era niño al caer en el estanque. Ella lo mira con aprensión. De repente, la mirada de Watanabe se ilumina como una bengala, sonríe.)

—¡No, no es tarde! ¡No es imposible! Haré algo así, estoy decidido.

No volverá a ver más a Toyo. Es interesante que las soluciones fallidas a su problema —el escritor mefistofélico, Toyo— desaparezcan para siempre físicamente de la película una vez que han sido probadas y descartadas.

El heroísmo

Toyo ha dado involuntariamente a Watanabe la pista que andaba buscando con denuedo para poder vivir a saturación sus últimos días: «Desde que empecé con esto —se refería Toyo a la fábrica de juguetes— me siento amiga de todos los bebés de Japón». Pues bien, Watanabe está decidido a que una parte de los niños de Japón también lo recuerden con gratitud. Rescata de su memoria el proyecto de convertir una zona insalubre de la ciudad en un parque infantil; ese proyecto —¿lo recuerda?— que un grupo de acongojadas madres sugirieron ante la Sección de Ciudadanos que precisamente él

dirige. He aquí una oportunidad para la acción, para dedicar sus postreras energías a una noble causa.

A partir de ese momento, Watanabe se mueve con una voluntad indesmayable a través de la maraña burocrática que tan bien conoce. Pide visita a este jefe de Sección, insta a este otro, suplica al de más allá...; buscando reventar las esferas de influencia estrictamente acotadas de los distintos departamentos, todo ese reino de taifas de las jurisdicciones celosas de su independencia que provoca la incomunicación y la inoperancia en las peores y más arrogantes burocracias. Oficioso, inoportuno, pertinaz, poseído por una especie de frenesí misionero, Watanabe no se da tregua ni la concede, pues se juega en este último envite el conferir sentido a toda su existencia: solo la dará por buena si consigue este propósito, el único que se ha puesto en pie con fuerza en sus últimos veinte anodinos años. Él no lo sabe, pero le quedan cinco meses para dar lustre a su vida.

Tras probar suerte con el hedonismo más directo y mostrenco, y pasar por el roce con la juventud intacta, Watanabe se acaba decidiendo por el heroísmo para que esa luz que agoniza dentro de él alcance su máximo esplendor en el último momento. Alguien que, por cierto, ha muerto hace poco (concretamente, el 23 de enero de 2002), el ilustre filósofo Robert Nozick, habría entendido perfectamente a Kanji Watanabe y su esforzada manera de decir adiós: «Ese camino no será para todos —escribió Nozick—, pero algunos quizá consideren seriamente la posibilidad de dedicar sus penúltimos años a una gallarda y noble empresa para beneficiar a otros, una aventura para promover la causa de la verdad, la bondad, la belleza o la santidad. No perderse con sigilo en esa benévola noche ni rabiar contra la muerte de la luz sino, cerca del fin, fulgurar con el máximo esplendor»[2].

---

[2] R. Nozick, *Meditaciones sobre la vida,* Gedisa, Barcelona, 1992, pág. 23.

IDEAS Y CREENCIAS

Recuerde que para hablar con propiedad no hace falta que antes conozcamos el significado de las palabras; para comportarnos de manera moralmente correcta no hace falta que seamos expertos en ética, y para saber apreciar una buena película no hay que comprarse primero una enciclopedia de cine y leerla de punta a punta. Cuando, páginas atrás (en el cap. 2), le hablaba de la leyenda intelectualista y de cómo tal leyenda quedaba cuarteada por las habilidades prácticas (pero también por los subproductos, los hábitos, ciertas emociones, la presencia del azar y los descubrimientos), pude transmitir la impresión de que son esas destrezas prácticas (jugar al ajedrez, montar en bicicleta o hablar con sentido) las únicas que tienen vertientes de conocimiento tácito sumergidas bajo el umbral de la consciencia. De ser así, es el momento de deshacer este equívoco: también los conocimientos teóricos (no solo los prácticos) suelen tener facetas implícitas. Las «ideas», como diría Ortega y Gasset, pueden acabar transmutándose con el paso del tiempo en «creencias», en lugares comunes. «Las ideas se tienen; en las creencias se está», escribía Ortega con estupendo laconismo. Las ideas se piensan; con las creencias se cuenta, y de puro contar con ellas ya no se las piensa conscientemente. En nuestra existencia cotidiana contamos con muchas cosas —con muchas creencias— que, como ya advirtió el filósofo escocés David Hume, no soportarían el examen racional si nos pusiéramos a pensar en ellas de manera reflexiva; algo que no hacemos. He aquí un ramillete de cosas que nos parecen de lo más natural y con las que irreflexivamente contamos:

- Que el mundo en el que estamos es real, no ilusorio.
- Que existen objetos exteriores a nosotros y que subsisten cuando no los percibimos.
- Que el curso de la naturaleza en el futuro será como en el pasado, es decir, que no habrá una alteración brusca de las leyes naturales.
- Que existen otras mentes, aparte de la nuestra.

- Que el mundo externo es un entramado de fenómenos vinculados entre sí por relaciones de causa y efecto.
- Que mantenemos la identidad personal a pesar de los vacíos de autoconciencia que se producen cuando dormimos sin soñar, estamos en coma, bajo anestesia general o en un estado de narcosis profunda.

Una subdivisión muy especial de filósofos, los metafísicos, se ha ganado la vida complaciéndose en poner en entredicho todas estas seguridades y mostrando lo endebles que resultan si son sometidas a un escrutinio racional escrupuloso. Algunos metafísicos han ido más allá y se han tomado en serio que esas creencias tácitas con las que con tanta alegría contamos no solo no son fiables, sino que, además de esto, son literalmente falsas: que el mundo que habitamos es un mundo aparente (antes y después de Platón generaciones de filósofos han mantenido tal cosa); que no existe el mundo externo ni tampoco otras mentes (aparte de la nuestra); o que es un mito eso de la identidad personal. En este punto usted pensará (y yo le secundo, no tema) que vale más acogerse a las viejas creencias —no obstante la mucha pereza mental que haya tras ellas— que prestar oídos a ideas tan estrafalarias por más conscientemente pensadas que estén.

Aparte de estas creencias *metafísicas* (sobre cuya validez no vale la pena devanarse los sesos, como recomendaba el muy sensato Hume; mejor darlas por buenas, pues ponerlas seriamente en entredicho tornaría nuestra existencia cotidiana en algo ingobernable), tenemos otras creencias no metafísicas con las que también contamos tácitamente, como una cierta expectativa de vida. Si nos informa el médico, como a Kanji Watanabe, de que esta será más corta de lo que teníamos presupuesto, tal cosa difícilmente dejará de afectar a nuestro modo de estar en el mundo. Quizá nos dé por vivir al día y no dejar para mañana lo que podamos disfrutar hoy; o bien, como sugiere Nozick y finalmente hizo Watanabe, consagrar nuestras últimas energías a una causa que valga la pena y en la que ni siquiera habríamos reparado —ni en ella ni en su atractivo— si nuestra creencia

tácita en la duración de nuestra existencia no hubiera quedado cruelmente tronchada.

Todas estas creencias o expectativas, tanto las metafísicas como las que no lo son, «constituyen la base de nuestra vida», el suelo firme sobre el cual esa vida acontece; así lo afirma sin reservas Ortega y Gasset. Si tiene razón Ortega (y yo pienso que la tiene), es en una miríada de creencias y expectativas inconscientes en lo que descansa nuestra conducta de todos los días y no, como suponen los intelectualistas, en el uso continuado de la racionalidad.

> Me parece de excepcional importancia para inyectar, por fin, claridad en la estructura de la vida humana —afirma Ortega— esta contraposición entre pensar en una cosa y contar con ella. El intelectualismo que ha tiranizado, casi sin interrupción, el pasado entero de la filosofía ha impedido que se nos haga patente y hasta ha invertido el valor respectivo de ambos términos [...] Ahora resulta claro el sentido de esta acusación. En efecto, el intelectualismo tendía a considerar como lo más eficiente en nuestra vida lo más consciente. Ahora vemos que la verdad es lo contrario. La máxima eficacia sobre nuestro comportamiento reside en las implicaciones latentes de nuestra actividad intelectual, en todo aquello con lo que contamos y en que, de puro contar con ello, no pensamos[3].

Un poco más adelante formula Ortega la bella y certera paradoja de que el intelectualismo, la entronización acríticamente conferida a «la razón», a las ideas, se ha convertido, del siglo XVIII en adelante, en una creencia de nuestra época. Frente a esta creencia tiránica, en la que ya no se piensa, sino en la que sencillamente se está, Ortega resalta que la inteligencia consciente es solo un segundo violín en la orquestación de nuestras vidas, que entra en juego en situaciones de emergencia, precisamente cuando las creencias o expectativas en las

---

[3] J. Ortega y Gasset, *Ideas y creencias,* en *Obras completas,* Alianza Editorial, Madrid, 1987, tomo 5, págs. 386 y 387. Véase también *Un capítulo sobre la cuestión de cómo muere una creencia,* en *Obras completas,* Alianza Editorial, Madrid, 1987, tomo 9, págs. 720-722.

que habitualmente descansamos se revelan de súbito infundadas; y, para salir a flote, para no hundirnos en ellas y con ellas, necesitamos pensar, concebir ideas. «Se advierte, desde luego, el carácter ortopédico de las ideas: actúan allí donde una creencia se ha roto o debilitado»[4]. Tal cosa únicamente sucede de manera excepcional, y sería puro derroche de atención emprender la titánica empresa de someter a examen expreso todo ese subsuelo de creencias que soporta nuestra conducta cotidiana solo porque de vez en cuando alguna de ellas queda desfondada, revela su condición movediza y no merecedora de la confianza en ella depositada.

Según nos cuenta Platón, Sócrates estaba persuadido de que «una vida sin examen no tiene objeto vivirla para el hombre»[5]. Pero este racionalismo romántico (¿me permite el oxímoron?) es difícilmente sostenible en la práctica: no estamos examinando sin pausa nuestra vida y todos sus presupuestos tácitos. Una fijación racionalista así no solo sería extenuante si fuese puesta en obra, sino que, además, impediría completamente dirigir los asuntos más nimios que se nos presentasen. Las implicaciones latentes de nuestra conducta es normal y *sano* que permanezcan en ese estado latente la mayor parte del tiempo. Solo en circunstancias excepcionales, como las que vive Watanabe, tiene caso interrumpir las inercias conductuales, sacar del recinto tácito en que están cálida e impunemente instalados los supuestos de nuestra vida, ponerlos bajo el ojo de la razón, inspeccionarlos y, si hace falta, destronarlos, deshacernos de ellos; y dar así un golpe de timón al curso de nuestra existencia y dirigirla de manera consciente y premeditada hacia ciertos objetivos nuevos. Es lo que hace Kanji Watanabe, pero solo cuando tiene un buen motivo para hacerlo. Nadie puede aspirar, y ni siquiera es bueno que lo haga (como vimos al estudiar el autoperfeccionismo compulsivo), a dirigir tan deliberadamente su existencia como lo hizo

---

[4] El *juego* con las ideas puede ser tan intrínsecamente atractivo que no necesite estar motivado por la pérdida de alguna creencia; de modo que en este punto no puedo estar plenamente de acuerdo con Ortega.

[5] Platón, *Apología de Sócrates,* 38a (Gredos, Madrid, 1981, pág. 180).

Watanabe cuando la suya estaba dando las últimas boqueadas. El uso de la racionalidad tiene sus límites, y el abuso de la razón —diga lo que diga Sócrates— puede ser tan pernicioso como su falta de uso. La vida examinada en exceso y sin tregua, como propugnan los racionalistas románticos, puede llegar a ser incluso peor que la vida inexaminada.

Blade Runner, de Ridley Scott, es una magnífica opción alternativa para entender el peso cambiante de ese presentimiento ominoso de la muerte en la propia vida. Hacia comienzos del siglo XXI la Tyrell Corporation ha desarrollado una generación de robots (Nexus 6) casi indiscernibles de los seres humanos; se les llama «replicantes», y son máquinas superdotadas física e intelectualmente, empleadas como esclavos de altas prestaciones en la colonización del «mundo exterior». Algunos de estos esclavos siderales se han rebelado y, desde que tal cosa aconteció, pesa sobre ellos la prohibición de regresar a la Tierra. Aquí se ha creado una brigada especial de policía, los *Blade Runners,* ejercitada en identificar y ejecutar («retirar») a cualquier replicante que haya puesto sus plantas en nuestro planeta[6].

Los replicantes fueron diseñados por ingenieros genéticos humanos que se cuidaron de no pertrecharlos de emociones, pero estos «pellejudos» (como los llama Bryant —M. Emmet Walsh—, el jefe de los *Blade Runners)* pueden desarrollar de manera espontánea emociones completamente humanas: «odio, amor, miedo, cólera, envidia», enumera Bryant. Su creador, Tyrell (Joe Turkel), ha implantado en ellos una memoria (en realidad, falsos recuerdos tomados en préstamo de humanos vivos), a partir de la cual los replicantes pueden construir sus propias emociones; y algunas de ellas les obsesio-

[6] Esta película, lo mismo que otras a las que también aludiré más adelante —*Desafío total, Matrix* o *El show de Truman*—, solo son exprimidas de verdad en su significación filosófica cuando se las aborda para ejemplificar ciertos rompecabezas metafísicos. Cosa que no haré aquí, en que me centraré solo en los aspectos morales y psicológicos.

nan incluso más intensamente que a los humanos, como el miedo a la muerte. Ese miedo tan acentuado no es casual, porque los replicantes saben que sus diseñadores, para evitar que acabaran mimetizándose por completo con los humanos una vez superado su déficit emocional de partida, les han instalado un dispositivo de seguridad (de seguridad para los humanos, se entiende): solo cuatro años de vida. Ese es todo el presupuesto con el que cuentan, gastado el cual mueren por un fallo interno programado.

¿Nos puede extrañar entonces que cuatro de esos replicantes Nexus 6 hayan regresado a la Tierra violando la prohibición para dar con su creador, Tyrell, y averiguar las posibilidades que tienen de estirar su vida? «¡Tiempo, el suficiente!», clama y reclama Roy Batty (Rutger Hauer), el jefe del grupo de los replicantes en rebeldía, en su primera aparición en pantalla. Para estas criaturas que corren desaladas hacia la muerte, a una velocidad de crucero muy superior a la humana, no hace falta decir que la indagación que han emprendido (la de si su vida puede dar más de sí) no la llevan a cabo con ánimo contemplativo, sino movidos por la desesperación: *quieren* vivir más y están dispuestos a lo que haga falta para conseguirlo.

La vida de estas máquinas tan verosímilmente humanas refulge más y se extingue antes; y se extingue antes *porque* refulge más, como le aclara Tyrell a Roy cuando este último va a visitar a su creador en demanda de una vida más larga:

> —Tú fuiste formado lo más perfectamente posible —le dice.
>
> —Pero no para durar —se queja Roy.
>
> —La luz que brilla con el doble de intensidad dura la mitad de tiempo. Y tú has brillado con muchísima intensidad.

Esta contrapartida únicamente puede sonar a sarcasmo a quien va en pos de más cantidad, no solo de más calidad, de vida. Y Roy así lo entiende y actúa en consecuencia...

La sombra, cada vez más corta, que la inminencia de la muerte proyecta sobre la vida es muy capaz de alterar el color y el sabor de lo que nos queda de esta. Es lo que le ocurre a Roy, el replicante, en

su escena final, una de las más celebradas del cine de las últimas décadas. Tiene delante de sí a Rick Deckard (Harrison Ford), un veterano *Blade Runner* que ha «retirado» ya a los otros tres compañeros de expedición de Roy, no sin antes recibir de cada uno de ellos una buena tunda de golpes. La peor paliza se la está propinando ahora el mismo Roy, a punto ya de acabar con Deckard. Pero muy poco antes de que esto suceda la vida que hay en Roy se va apagando, la muerte programada se aproxima, y él lo nota con terror plenamente humano. La luz que en él tanto ha brillado agoniza sin remedio; y esto le hace apreciar súbitamente de otro modo la vida misma, la que mora en cualquier ser vivo (incluido el propio Deckard), y no solo las últimas y preciosas piltrafas de luz que aún le quedan a él. Y emplea esas piltrafas de luz en salvar de una muerte segura a Deckard, al que solo unos minutos antes había tratado de matar.

12
OTRAS VIDAS SON POSIBLES
Family Man,
La vida en un hilo

> «Lo malo —o lo bueno— que tienen los momentos importantes de tu vida es que casi nunca te enteras de que lo son.»
>
> ARTURO PÉREZ-REVERTE, *Un asunto de honor.*

Tengo el propósito ahora de comentar largo y tendido *Family Man,* una cinta de Brett Ratner. Empezaré relatando los principales avatares por los que atraviesan los personajes y dejaré para los dos capítulos siguientes el comentario filosófico pormenorizado.

LA DESPEDIDA EN EL AEROPUERTO

Kate Reynolds (Téa Leoni) y Jack Campbell (Nicolas Cage) se están diciendo adiós en un aeropuerto neoyorquino. Han sido novios desde el instituto y es la primera vez que se separan por tan largo tiempo: él parte para Londres a hacer un *master* en el Barclays Bank, que le llevará un año completar. En el último momento, con

Jack dirigiéndose ya al mostrador de facturación, Kate trata de retenerlo y conseguir que no se vaya, porque presiente que si Jack vuela a Londres la vida juntos que han planeado no se va a realizar y que sus rumbos van a acabar separándose. Aunque ambos están profundamente enamorados y a Jack le cuesta desprenderse de los brazos de Kate, acaba por tomar el avión, persuadido de que «un año en Londres no cambiará mis sentimientos; ni cien años podrían cambiarlos».

Han pasado trece años desde esta escena y volvemos a ver a Jack convertido en un tiburón de las finanzas, un tipo con mucho dinero y amantes ocasionales; también —y esto es importante tenerlo en cuenta—, un tipo encantado de haberse conocido, lleno de energía, simpático, que tararea por las mañanas *La donna è mobile* en la insuperable interpretación de Alfredo Kraus. Nadie que oiga esto por las mañanas puede ser un desdichado.

Jack trabaja en el ático de un imponente edificio de oficinas en Wall Street, entregado casi a tiempo completo a amasar dólares, un verdadero y feliz adicto a su trabajo. A diferencia, por ejemplo, de su edecán Alan Mintz (Saul Rubinek), que, mientras está en el despacho de Jack planeando grandes operaciones financieras, no puede evitar que su cabeza viaje sola al entorno familiar que añora; y más en un día tan señalado como ese: el día de Nochebuena. Alan carece del ímpetu avasallador y contagioso de Jack; es un hombre hogareño, y el trabajo es solamente una ocupación y preocupación secundarias en su vida. La existencia de Jack, por contraste, está mucho más simplificada, transcurre en una sola dimensión (o poco menos); es más plana y menos compleja. Pero recordemos que Jack está entusiasmado con que el trabajo absorba casi por entero sus caudalosas energías; esa unidimensionalidad y ese monocultivo le gustan, no parece echar de menos nada: está felizmente soltero, su cerebro solo pivota en torno a asuntos de negocios, y las aventuras sexuales a las que esporádicamente se entrega son además un aditamento muy agradable.

Jack se percata del ensimismamiento de Alan y se lo echa en cara: ¡por Dios bendito, están a punto de ultimar la fusión entre Global Health Systems y MedTech Pharmaceutical, la mayor operación habida en la industria farmacéutica estadounidense! Alan se disculpa por su distracción, alegando que es Nochebuena.

> —¿Es esta noche? —pregunta Jack, fingiendo sorpresa y provocando con ello la hilaridad del resto de los congregados—. ¿Y crees que a mí me gusta estar aquí en Nochebuena, Alan?
>
> —No..., bueno, tal vez. *(Más risas.)*
>
> —Está bien —reconoce Jack, deseoso de seguir la broma—. Tienes razón, puede que sea cierto que solo pienso en el trabajo y olvido en qué época estamos, pero dentro de dos días vamos a anunciar una de las mayores fusiones en la historia de Estados Unidos. Cuando surge un negocio así no piensas en nada más hasta que lo cierras, y lo último que haces es pedir vacaciones... Después del 26 [el día en que está previsto que se materialice la fusión] habrá tanto dinero flotando por aquí que parecerá Navidad todos los días.

La reunión de alta ingeniería financiera concluye, y poco después la secretaria de Jack le comenta a este que le ha llamado alguien, que resulta ser Kate Reynolds, su antigua novia, a la que vio por última vez hace más de diez años en el aeropuerto, cuando él se disponía a partir para Londres y ambos se juraban amor eterno. Jack se lo piensa un momento y opta finalmente por no contestar la llamada. «Supongo que habrá tenido un ataque de nostalgia; es Nochebuena, tal vez esté sola y llama al novio que se fue. Le daría falsas esperanzas. Lo nuestro acabó y ha pasado mucho tiempo.» Todo esto se lo explica a su secretaria.

En ese momento entra Peter Lassiter (Josef Sommer), otro depredador de dólares, más viejo y con una concha de galápago aún más dura y espesa que la de Jack. Lassiter es el *chairman* (el jefe absoluto y principal propietario) de Lassiter & Company, la empresa en que trabaja Jack como presidente, es decir, como segundo de a bordo. Lassiter le confirma a Jack en su decisión de no volver a verse con

Kate: «Déjala en el pasado. Los antiguos amores son como las declaraciones de renta: tres años en el archivo y luego han prescrito».

El día de Navidad

Ya es Navidad. Jack deja, por fin, su puesto de trabajo en el ático de ese rascacielos de oficinas en Wall Street y sale a la calle, paseando. Cae la preceptiva nevada de Navidad, tenue. Entra en un supermercado en busca de bebidas con las que pasar a solas una noche tan especial que, en su caso, además, está a punto de tomar una derrota insospechada.

Mientras está comprando las bebidas irrumpe en la tienda el que parece ser un atracador-estafador negro, que trata de convertir en efectivo un boleto de lotería premiado. El cajero desconfía y se niega a pagar nada por algo de tan dudosa procedencia a Cash (Don Cheadle), el atracador-estafador negro, que no se lo piensa dos veces y saca impaciente una pistola con la que encañona al cajero. Jack, que está repostando en la sección de bebidas, se acerca al mostrador y trata de pacificar los ánimos de Cash, pero lo único que consigue es que el atracador-estafador pase a encañonarlo a él. Definitivamente, Jack, parece que esta noche va a ser muy especial para ti, tal vez más de lo que tú hubieses querido.

Jack, con la pistola todavía apuntándole a él, se ofrece a comprar el billete de lotería que Cash había tratado de colocar al dependiente. Cash acepta el cambio de comprador, no sin antes aclararle al cajero que el boleto era de buena ley y que ha dejado pasar su oportunidad. «Venga, Jack, larguémonos», le dice Cash una vez que ya han hecho la transacción (algo forzosa, todo sea dicho). Salen de la tienda y Jack se pregunta de inmediato cómo sabe el que le ha vendido ese boleto de la suerte de índole tan sospechosa que él se llama Jack. Él no se lo ha dicho, desde luego.

«¿Cómo sabes que me llamo Jack?», le pregunta. «A todos os llamo Jack», le responde el otro. Quizá por eso de que la Navidad despierta impulsos filantrópicos o simplemente por haber salido con

bien del apuro, Jack se permite sermonear a Cash; le sugiere que así no se puede ir por la vida, que esas no son formas.

—¿Por qué vas por ahí con esa pistola? Acabarás haciendo algo de lo que te arrepentirás.

—A mí no me hables de arrepentimiento, Jack.

—No sé, debe de haber programas de ayuda, centros para la gente como tú —le propone, de manera indefinida y titubeante, Jack.

—Espera, espera —le para Cash—, ¿no estarás intentando salvarme? [...]

—Todos necesitamos algo —le dice, con algo parecido a una intensidad desusada, Jack.

—¿Ah, sí? —le replica con ironía Cash—. ¿Y tú qué necesitas, Jack?

—¿Yo?

—Has dicho que todos necesitamos algo.

—Tengo todo lo que necesito —responde muy seguro Jack.

—¡Uauuu! Debe de ser genial ser tú.

—Pero para prosperar —sigue Jack con su pastoral, ignorando las mordacidades de Cash— tienes que esforzarte, trabajar, poner todo tu empeño. Y quizá necesites alguna medicina...

—¿Sabes? —le dice Cash riéndose—, esto me va a gustar. Pero no olvides que lo has provocado tú, Jack —aquí, de repente, Cash deja asomar un tono de voz mucho más serio, trascendente casi—. Has sido tú el que se lo ha buscado. Feliz Navidad.

Cash se aleja, riendo de nuevo; y Jack regresa a su piso de lujo de soltero, se tumba en su cama de lujo y va a tener un sueño completamente de lujo...

UNA VISIÓN

Jack se despierta con la cara de Kate, su antigua novia, recostada en su regazo; al poco aparecen una niña pequeña y un niño aún más

pequeño, ambos entonando un estribillo navideño. Enseguida completan la extraña compañía un perro y dos suegros, ¡sus suegros!: Lorraine y Ed. Desconcertado por completo, Jack se comporta como si estuviera en un mal sueño, y eso es lo que parece exactamente que le está pasando.

Jack, al parecer, ya no es Jack, o, por lo menos, no es el mismo Jack que se acostó en su cama en un lujoso apartamento; su coche deportivo Ferrari resulta que ha desaparecido; en su puesto de trabajo en Wall Street, adonde se dirige anheloso, nadie lo reconoce y lo expulsan de allí; y lo hacen además con malos modos, tratándolo como un intruso desfachatado. Es importante subrayar que Jack mantiene de momento su identidad moral: sigue siendo el solitario y ambicioso triunfador de las finanzas. Pero hasta él mismo empieza a dudarlo y a gritar a todos cuantos le conocieron en su otra vida (la vida en la que estaba antes de dormirse) que él es Jack Campbell. Nadie le cree. Entre otras cosas, ya no es el presidente de Lassiter & Co., según comprueba en el organigrama de la empresa; ahora ocupa ese puesto Alan Mintz, aquel que antes de dormirse era un afable y nada despiadado individuo hogareño a las órdenes de Jack.

Tras ser expulsado con cajas destempladas del rascacielos en el que trabajaba, Jack se da de bruces con Cash, el «nigromante» al que conoció el día antes en la tienda de comestibles enarbolando una pistola, el mismo que le ha metido en esa pesadilla. Cash aparece conduciendo el Ferrari plateado que solo unas horas antes había sido propiedad de Jack. Apiadado de su desconcierto, Cash invita amablemente a Jack a subir al coche para aclarárselo todo:

—Intenta serenarte un poco, Jack —le pide Cash—. Al fin y al cabo, tú te lo has buscado.

—¿Cómo que yo me lo he buscado? ¡Yo no he hecho nada!

—«Tengo todo lo que necesito» —le parodia Cash, recordando sus palabras—. Te suena, ¿verdad?

—¿Eh? ¿Porque te parecí un engreído me tienes ahora sometido a un viaje de ácido infernal? *(Por si alguien lo ignora, Jack se refiere al ácido lisérgico [LSD], un potente alucinógeno.)*

—¡Tu forma de intervenir anoche en la tienda! ¡Aquello fue grande, Jack! —le encomia Cash—. Mira, fue tan increíble e impresionante que llegaste de golpe a los escalafones más altos de la organización celestial.

—Por favor, explícame lo que está pasando. Háblame con claridad, sin dar tantas vueltas, tantas pamplinas.

—Esto es una visión, Jack.

—¿Una visión? Una visión ¿de qué?

—Eso tendrás que descubrirlo tú —le contesta Cash—. Y tienes mucho tiempo. [...]

—Oye, ahora no tengo tiempo. Estoy a punto de cerrar un trato —casi solloza Jack, desesperado.

—Olvídate de él. Ahora tienes otro empleo.

(Acto seguido, Cash detiene el Ferrari y entrega a Jack una bolsa encarnada que contiene un timbre de bicicleta.)

—¿Qué es? ¿Una especie de señal? —pregunta Jack—. ¿Vendrás cuando lo haga sonar?

—Tienes que bajarte del coche, Jack —es todo lo que contesta Cash.

Por medio de una pequeña y sucia artimaña, Cash convence a Jack de que se baje del coche —le ha propuesto dar un paseo juntos— y, cuando lo ha hecho, el simpático «nigromante» arranca de golpe y se aleja en el Ferrari a toda velocidad, dejando al bueno de Jack en tierra, sumido en la perplejidad y también en su «nuevo empleo».

EL NUEVO EMPLEO DE JACK

Ese «nuevo empleo» incluye una casa en Nueva Jersey, una esposa (Kate), dos niños (Annie y Joshie) y un montón de amigos a los que Jack (el Jack del nuevo empleo) va conociendo poco a poco. En el aspecto más estrictamente laboral, trabaja como vendedor de neumáticos en Big Ed's, una empresa de medio pelo (al menos si se la compara con Lassiter & Co.), que antes regentaba el padre de Kate,

Big Ed, pero de cuyas responsabilidades tuvo que apearse tras sufrir un ataque al corazón. Pasó los bártulos a Jack, que, aun casado con Kate y ya con una niña a cuestas, tenía planes más ambiciosos, que hubo de estacionar para ponerse al frente de la tienda de neumáticos de su suegro. Por su parte, Kate tiene un empleo como abogada en una especie de organización sin ánimo de lucro y apenas si le pagan algo por lo que hace.

Ni que decir tiene que Jack tiene otras ocupaciones como cabeza de familia, cosas tan excitantes como cambiar los pañales a su «hijo» Josh (a partir de aquí dejo de emplear las comillas) o pasear al perrazo de la casa. Es Annie (Makenzie Vega), su hija mayor de apenas seis años, la única en darse cuenta —al ver la desmaña del voluntarioso Jack en los quehaceres domésticos y también por otros pequeños detalles— de que ese no es su padre. Se lo dice, y Jack lo reconoce de inmediato: no es su padre, en efecto, esa no es su vida, tan solo se trata de una visión; esta es la explicación —una explicación que él mismo apenas entiende— que le da a su hija. Con muy buen sentido, Annie le pregunta dónde está entonces su papá. Jack le contesta, desconcertado por una cuestión que hasta entonces ni siquiera se había formulado, que no lo sabe. Da toda la impresión de que hay una persona *menos* en el inventario del mundo, pero lo que sucede en realidad es que una misma persona ha «cambiado de empleo». La niña toma a Jack por una réplica bastante buena de su padre hecha por «los extraterrestres», y se conforma bastante pragmáticamente con la nueva situación, después de arrancar al sosias de su padre la promesa de que no los secuestrará, ni a su hermanito ni a ella, ni se los llevará a la nave espacial.

La primera vez que entra en su despacho en la empresa de neumáticos, Jack contempla una foto de Kate y él juntos, y una placa conmemorativa, fechada en 1988, por haber sido el número 1 en la promoción de ese año de la firma E. F. Hutton. En su otra vida, Jack se encontraba en Londres haciendo el *master* con el Barclays Bank y alejado de Kate en ese año. «No te fuiste a Londres», deduce para sí Jack; luego fue en ese punto en el que su vida en el mundo de las altas finanzas y la «visión» en la que ahora está metido empezaron a

separarse y a divergir. Y, a lo que parece, esa pequeña fluctuación (que en ese momento no parecía significar gran cosa; ambos se habían prometido que no lo significaría) se ha ido amplificando con el transcurso del tiempo, haciendo que la existencia hogareña de Jack no se parezca en nada a la del alto ejecutivo de Wall Street.

No obstante lo cual, en su «nuevo empleo» Jack conserva intacta la memoria de las habilidades financieras adquiridas en esa otra existencia alternativa. «Fui el número uno de los nuevos socios de E. F. Hutton en 1988 —le cuenta a un más bien distraído compañero de trabajo en la tienda de neumáticos, que no sabe muy bien qué hacer con esas revelaciones. [...] Se adquiere experiencia para pasar a las altas finanzas. Es básico.» También conserva algunos de los hábitos y propensiones acumulados durante su época de trabajo en Wall Street. Por ejemplo, se queda colgado del televisor escuchando las cotizaciones en Bolsa de las empresas. Es en ese momento, mientras ve la televisión, cuando se entera de que la noticia del día en la Bolsa de Nueva York ha sido la macrofusión entre Global Health Systems y MedTech Pharmaceutical. ¡Justamente la operación de alta ingeniería financiera en la que él estaba afanándose cuando le escamotearon su antigua vida! En las nuevas condiciones, sin él de por medio, resulta que la fusión se ha conseguido igualmente, pero ahora el gran muñidor o artífice no ha sido Jack Campbell, claro está, sino Alan Mintz, el hombre del día; ese mismo hombre que en Nochebuena (en el otro curso alternativo de acontecimientos) estaba abstraído en el despacho de Jack pensando en regresar a casa y reunirse con su familia.

HACIENDO BALANCE

Uno de los detalles menos desagradables de la recién estrenada existencia de Jack son las relaciones sentimentales con Kate, ahora su esposa, que lo quiere bravamente tras más de diez años de matrimonio. Con todo, la situación para Jack no es tan placentera como se podría uno imaginar: se maravilla, sí, de la belleza y la ternura de su

esposa; y, por su parte, ella está encantada de que su marido la mire como si no hubieran estado juntos cada día durante los últimos trece años. Pero la novedad de esos aspectos sentimentales de su «empleo» como hombre de familia es excesiva y prefiere no mantener relaciones sexuales con su guapa y amante esposa, al menos los primeros días.

¿Y qué decir del resto? Hay pérdidas más que visibles en relación con su antigua condición: los trajes de marca o los restaurantes caros, por ejemplo, son ahora un lujo que su bolsillo no se puede permitir. Precisamente, mientras están en unos grandes almacenes y él está a punto de renunciar a una americana de 2.400 dólares que le sienta como un guante, Jack hace, visiblemente contrariado, balance ante su más que aturdida esposa:

> —¿Tienes la menor idea de lo que es mi vida? —le pregunta a Kate.
>
> —¿Hablas conmigo? —Kate está desconcertada por la solemnidad súbita que percibe en la voz de Jack.
>
> —Me despierto por la mañana lleno de baba de perro —enumera impertérrito Jack, como recitando una oración de corrido—. Acompaño a los niños y me paso ocho horas vendiendo neumáticos al por menor. ¡Al por menor, Kate! Recojo a los niños, paseo al perro (que, ya que lo menciono, tiene además el inconveniente de que toca recoger su monstruosa mierda). Juego con los niños, después saco la basura, duermo seis horas (eso si tengo suerte); y, al día siguiente, vuelta a empezar. ¿Y qué gano con eso? [...]
>
> —¿Sabes? —le dice una asombrada y molesta Kate—. Es triste oírte decir que tu vida te parece tan decepcionante.
>
> —Lo que resulta increíble es que no sea decepcionante para ti —replica Jack—. ¡Por Dios, Kate, podría haberme convertido en un hombre con mil veces más éxito! ¡Podría haber sido el más rico! ¡El más...! ¿Cómo, cómo pudiste hacerme esto? ¿Cómo pudiste *permitir* que renunciase de esta manera a mis sueños? ¡Di, quiero saberlo!
>
> —¿Quién eres tú? —Kate apenas entiende lo que está pasando.
>
> —Sí, claro, lo siento. Lamento haber sido tan santo antes y ser tan *capullo* ahora. Pero a lo mejor es que ya no soy el mismo hombre

de hace unos años, cuando nos casamos. *(Nada más cierto para Jack que lo que acaba de decir.)*

—Pues empiezo a pensar que no lo eres —responde Kate, ya irritada—, porque el Jack Campbell con el que yo me casé no necesitaría un traje de dos mil cuatrocientos dólares para sentirse mejor con su vida.

Pero, por otro lado, junto a este DEBE del que Jack es dolorosamente consciente, nuestro hombre se va percatando de que, en ese balance comparativo con su otra existencia (la del ejecutivo agresivo de Wall Street), hay un HABER importante, con cuyos encantos se va *familiarizando* poco a poco. Lo que le está ocurriendo en la visión resulta que comienza a pulsar posibilidades y destrezas que tenía descuidadas y adormecidas en su otra vida; y esas facultades yacentes van despabilándose una por una y mostrando sus ocultos atractivos. Todo lo cual va descubriendo Jack paulatinamente y para su propia sorpresa. En realidad, esa nueva vida solo se empieza a revelar como un rival formidable de la anterior cuando Jack aprende a identificar esas potentes gracias escondidas: el amor entregado de una mujer llena de encanto e inteligencia, el cariño de sus hijos, el aprecio sincero de unos amigos que lo valoran por su simpatía y su buen corazón (y no por el estado de su cuenta corriente o por su capacidad para enriquecerlos).

Jack comienza a no estar tan seguro de lo que le dijo tan rotundamente a Cash, el que le metió en esa visión de una posible existencia alternativa: que tenía todo lo que necesitaba. También deja de estar claro que él haya *escogido* su ocupación de gerente con adicción al trabajo en la que parecía tan satisfechamente instalado. Fueron más bien pequeños accidentes, minúsculas muescas o indentaciones dejadas aquí y allá por el azar eventual (el viaje a Londres, el *master* en el Barclays), las que seguramente tuvieron el protagonismo y lo adentraron en su existencia de «triunfador»; y no una elección consciente en la que hubiera tenido en cuenta de modo expreso todas las opciones posibles (o ni siquiera alguna otra más). Es precisamente ahora, cuando la visión que le ha regalado Cash le ha metido hasta el

cuello en la existencia de un hombre hogareño, cuando puede comparar... Y Jack empieza a notar que tal vez, después de todo, no fuese cierto lo que antes pensaba y decía con segura rotundidad: que lo tenía todo.

Al realizar una cualquiera de nuestras biografías posibles estamos forzosamente sacrificando y dejando de lado otras muchas, que quedan agazapadas en «la negra espalda del tiempo», como diría Javier Marías. Esas biografías ocultas, pero posibles, nunca se nos presentan desarrolladas con la plenitud e intensidad con que a Jack Campbell se le ha ofrecido la visión de una (al menos) de sus otras existencias viables. No es que Jack tuviera en un panel mental, omnicomprehensivo y cuasidivino, la totalidad de sus vidas realizables y luego hubiese elegido de manera racional la que le proporcionaba el mejor balance neto de satisfacción o felicidad a largo plazo. Jack se está dando oscuramente cuenta de esto: de que no fue una elección deliberada y racional la que lo convirtió en un tigre de las finanzas, sino más bien los sutiles empujones que aquí y allá le fue propinando el azar y que encaminaron su existencia por unos derroteros que en absoluto estaban anticipados en su imaginación. Y que no tuvo ocasión de comparar con otras vicisitudes también posibles.

La escena en el restaurante

Jack ha olvidado el día de su aniversario de boda con Kate; o, dicho con mayor propiedad, nunca lo llegó a saber. Ante la inmensa decepción de ella (el otro Jack, el padre de familia y amante esposo, nunca había pasado por alto fecha tan señalada), decide despicarla, ablandar su ira; y Annie, su hija, le da la idea: invitar a Kate a un restaurante de lujo en Nueva York.

Allí, a la vista del local, de la obsequiosidad de los camareros, de la comida exquisita, Jack no puede dejar de rememorar los placeres que han quedado extraviados en su otra vida. En un cierto momento, cuando están a manteles, la pareja mantiene esta conversación:

—Tengo que decirte una cosa —anuncia con voz solemne Jack.

—Te escucho —dice Kate, que se percata enseguida de que lo que va a oír no es una banalidad.

—Creo que podría ayudarnos, pero hay una posibilidad de que empeore las cosas. Me da la impresión de estar viviendo..., *siento* que estoy viviendo la vida de otra persona. Recuerdo que iba a trabajar —continúa Jack rememorando su cotidianidad en Wall Street— y desayunaba uno de esos bollos exquisitos y una taza de café de Dean & De Luca. Aún puedo notar el tacto del *Wall Street Journal,* el olor de la piel de mi maletín... Aquello me hacía sentir muy seguro de mi vida, confiado, ¿sabes? Yo sabía perfectamente quién era y lo que quería. Hasta que de pronto me desperté una mañana y todo era muy diferente.

—¿Quieres decir peor? —pregunta Kate, como si para ella fuera más importante saber eso que discutir lo que parece un desvarío de Jack.

—No... Bueno, tal vez algunas cosas. Pero sobre todo diferente. Y está bien. Pero yo no era como soy ahora, Kate; era un hombre que estaba satisfecho con su vida, no tenía dudas, no me arrepentía de nada.

—¿Y ahora? —insiste Kate.

—Ahora no es así, ya no sé si me siento satisfecho.

—Yo tampoco.

—Pero tú pareces muy segura. [...]

—Yo también... me he preguntado cómo habría sido mi vida si no me hubiera casado contigo —le confiesa Kate.

—¿Y...?

—Y me he dado cuenta de que no tendría lo único que me importa de este mundo: tú y los niños.

—Te comprendo —asiente Jack, de corazón.

—¿Tú estás seguro de algo?

—Estoy seguro de que ahora mismo no querría estar en ninguna otra parte más que aquí contigo.

Kate despliega una sonrisa radiante, y el día de aniversario —por si está interesado en saberlo— acaba de la mejor manera posible...

¿Lo mejor de ambos mundos?

A la mañana siguiente, sin embargo, regresa con fuerza la tentación de retomar la otra vida, y eso cuando Jack parecía definitivamente reconciliado con su plácida y hogareña existencia. Ocurre que en la tienda de neumáticos recibe una visita inesperada: nada menos que Peter Lassiter, el *chairman* de Lassiter & Co., la empresa financiera para la que trabajaba Jack. A Lassiter se le acaba de pinchar una rueda y ha pasado por allí para comprar un neumático de repuesto.

Jack se hace cargo personalmente de la atención a Lassiter, que, sobra decirlo, no le conoce de nada. Ante la presencia de su antiguo socio (en el mundo fuera de la «visión»), Jack no puede evitar el vertiginoso anhelo de aunar los goces de su vida familiar con los del encumbrado financiero, a los que ha tenido que renunciar. De modo que exhibe ante un asombrado Lassiter todas sus destrezas de entendido en asuntos de Bolsa (la compra del neumático ha pasado a segundo plano) y de lince para hacer dinero con dinero. Tan impresionado queda Lassiter con todo ese despliegue de conocimientos prácticos y minuciosos que, fiado de su olfato para descubrir talentos ocultos en sitios insospechados, invita a Jack a visitar su compañía, ese rascacielos de Wall Street que conoce tan bien.

Una vez allí, a Jack le presentan a Alan Mintz, pero no el Alan Mintz que él trató en su otra vida, sino uno completamente distinto: ya no el padre de familia algo apocado que ansiaba dejar la oficina para volver a casa con su mujer y sus hijos; lo que se encuentra Jack, para su propio regocijo, es un Alan Mintz convertido en auténtico depredador financiero, un condigno presidente de Lassiter & Co. Justo el tipo de persona que Jack había sido. El nicho que la ausencia de Jack dejó desierto lo ha ocupado Alan, eso es todo. También Alan ha descubierto recursos y energías yacentes en su jardín de capacidades que la poderosa presencia de Jack había sofocado.

Jack juega con ventaja, claro está, puesto que ha retenido todo lo que aprendió en su otro modo de vivir. Exhibe toda su sofisticada munición de habilidades ante los cada vez más perplejos Lassiter

y Mintz, y consigue reengancharse en su antiguo empleo en Wall Street.

Pero las cosas no son tan simples. No es fácil hibridar dos especies tan distintas de vida. Jack se ha convertido en un padrazo que juguetea con su hija Annie en la nieve. Y Annie le dice: «Sabía que volverías». Por si esto no bastara, Annie hace sonar el timbre de su bicicleta, ignorante de que esa es la señal convenida con el «mago» Cash para hacerle regresar a su antigua vida. De modo que resulta que el sortilegio o visión se va a disipar de un momento a otro. En efecto, para desazón de Jack, no tarda en volver a tropezarse con Cash, convertido ahora en cajero de supermercado.

> —Has descubierto algunas cosas, ¿verdad? —lo saluda Cash con sorna.
>
> —¡No me hagas volver! —le pide Jack, presintiendo lo peor. [...]
>
> —Una visión, por definición, es algo que no puede durar, Jack —le aclara en tono didáctico su amigo.
>
> —Tengo hijos, me voy a casa —le responde tajante y malhumorado Jack.

Jack vuelve al hogar; acaricia a su hijo dormido como si de una joya preciosa se tratara; besa a su somnolienta hija mayor; y se despide de forma involuntariamente enigmática de su esposa. Sabe que la visión con que le han obsequiado está a punto de desvanecerse como si fuera un sueño. Consume con fruición los últimos momentos de esa existencia que ha aprendido poco a poco a querer. Aunque trata de aguantar y mantener los ojos abiertos, acaba fatalmente por dormirse. Se despierta en su apartamento de lujo, enfundado en su viejo papel de presidente de Lassiter & Co.

«LA VIDA EN UN HILO»

Una historia cortada por un patrón similar a la que aparece en *Family Man* es la que se cuenta en *La vida en un hilo,* de Edgar

Neville[1]. Una bella y elegante mujer, Mercedes (Conchita Montes), comparte cabina de tren en un viaje con una jovial y donosa vidente entrada en carnes, *madame* Dupont (Julia Lajos). Se hacen pronto amigas y la vidente se ofrece a adivinarle a Mercedes en los ojos la vida que pudo tener y no tuvo.

> —Yo veo la vida que pudo haber llevado mirándola en el fondo de los ojos —le explica *madame* Dupont a Mercedes—. En el fondo de sus pupilas ha quedado impresionada, como en una placa fotográfica, la vida que estuvo a punto de vivir.
>
> —¿Y por qué no está impresionada la vida que viví en realidad? —se interesa Mercedes.
>
> —¡Oh! Porque esa es ya una vida usada, una vida ya muerta que cumplió su misión. En cambio, la que estuvo a punto de vivir, la vida nonata, queda temblando en la luz de sus ojos.
>
> —¿Y va usted a empezar a contarme esa otra vida desde que era niña? —sigue preguntando, divertida, escéptica y tumbada en su litera, Mercedes.
>
> —No —la tranquiliza la adivina—. Las vidas tienen interés desde un día crucial, un día definitivo, en que las gentes se encuentran con dos o tres caminos y tienen que decidirse por uno.

En el caso de Mercedes, ese día crucial y definitivo fue un día lluvioso en que ella estaba comprando flores en una tienda. En esa tienda estaban también dos caballeros: Miguel Ángel (Rafael Durán) y Ramón (Guillermo Marín). A la salida de la tienda, en ese día en que llovía a cántaros, Miguel Ángel le ofrece compartir un taxi a Mercedes, que, sin saber por qué, sin ninguna razón especial, rechaza el ofrecimiento. Al poco tiempo, es Ramón el que sale de la tienda y le hace idéntico ofrecimiento a Mercedes, que ahora —asimismo sin saber por qué, también sin ninguna razón especial— dice que sí.

Mercedes acaba casándose con Ramón. Es soso y rústico como un corcho, y convierte la vida de Mercedes en un erial de inin-

---

[1] Estoy agradecido a Jacques Roldán por haber llamado mi atención hacia esta tan recóndita como gentil comedia española.

terrumpida insipidez. Miguel Ángel, en cambio, es un tipo jacarandoso, decidor y burbujeante, siempre bien humorado. *Madame* Dupont le relata a Mercedes cómo habría sido su existencia con Miguel Ángel: una existencia algo alocada y bohemia (Miguel Ángel es un escultor que no se toma a sí mismo muy en serio), pero fundamentalmente feliz, sobre todo feliz.

La vida de Mercedes pendió ese día de un hilo, y la suerte, más que otra cosa, decidió a los dados qué rumbo tomaría. Era un día cualquiera, un día de lluvia, del que ya apenas se acuerda, cuando la graciosa *madame* Dupont le hace regresar a él. Pero ahora se le aparece —gracias a la visión retrospectiva que le proporciona la adivina— como uno de esos días cruciales que marcan el rumbo de una vida; semejante a ese otro día en que Jack Campbell tuvo que optar entre coger el avión hacia Londres o quedarse en tierra.

13
El árbol de decisión vital
Family Man, Parque Jurásico, El efecto mariposa, ¡Qué bello es vivir!

Lo primero es dibujar el árbol de decisión vital de Jack (ver fig. 4 en página siguiente). En realidad, se trata de un fragmento de ese árbol, y además de un fragmento muy esquematizado. Pero espero que sea suficiente para transmitir la fragancia de las cuestiones filosóficas que están en juego. (He indicado con trazo grueso las dos rutas vitales por las que realmente transita Jack: la de ejecutivo en Wall Street y la de vendedor de neumáticos en Nueva Jersey; esta última percibida y sentida a través de un «encantamiento».)

Tanto la elección del periodo 1 como la del periodo 264 son arbitrarias. El periodo 1 es sencillamente el momento en que las dos vidas de Jack que nos muestra la película toman rumbos distintos. El periodo 264 es cualquier instante de la existencia de Jack arbitrariamente alejado en el tiempo.

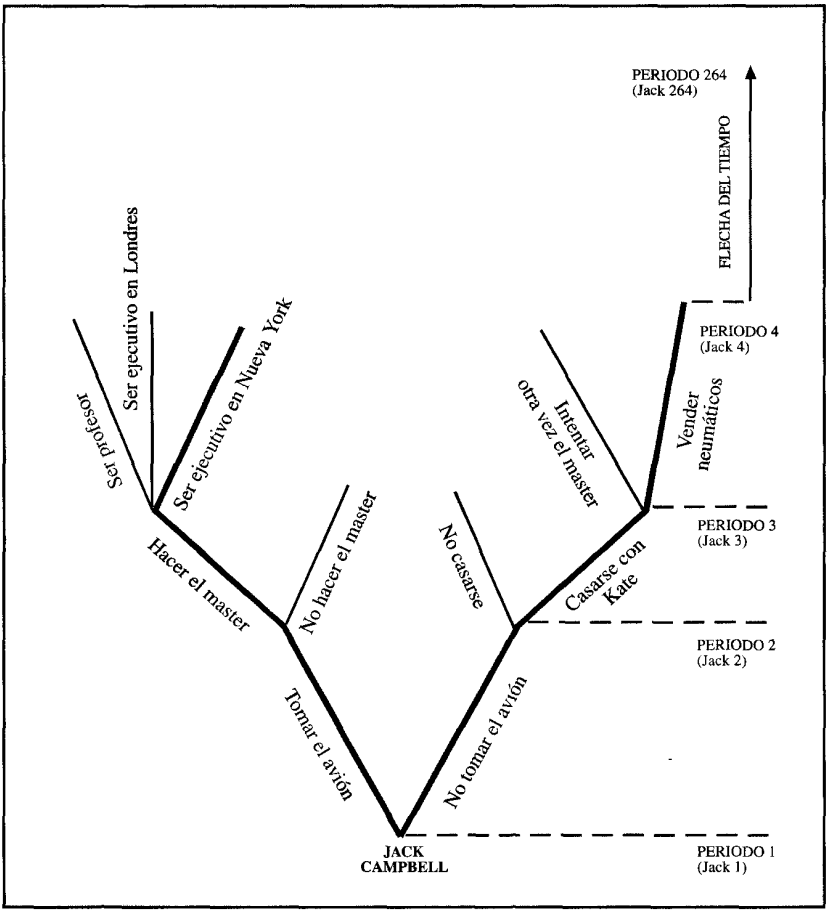

Fig. 4. El árbol de decisión vital de Jack

LA NIEBLA DE LA INCERTIDUMBRE

La figura trata de transmitir también que las dos trayectorias vitales que nos muestra la cinta de Brett Ratner son solo una muestra insignificante de las innumerables que la existencia de Jack pudo tomar, todas las cuales quedaron arrumbadas, salvo esas dos. En el caso de las personas reales (usted y yo, sin ir más lejos), solo queda

a salvo *uno* de los itinerarios dentro de ese árbol de decisión (no dos, como en el caso de Jack), y es a ese itinerario efectivamente recorrido al que llamamos «nuestra vida». Pero otras muchas vidas fueron posibles (también para Jack), la inmensa mayoría de las cuales nos pasaron inadvertidas, mientras que otras fueron descartadas tras intentar avizorar racionalmente adónde nos conduciría seguir esa rama del árbol de decisión. Es importante constatar sin más tardanza los límites de esa agudeza visual a la que llamamos racionalidad: nuestra capacidad para columbrar qué aspecto tiene nuestro árbol de decisión vital más allá de las ramas más inmediatas (de los periodos más cercanos en el tiempo) está enormemente restringida. Es como si una niebla cada vez más espesa se fuera extendiendo sobre ese árbol de decisión a medida que intentamos desplegar su estructura en el tiempo. Esa niebla, que es la niebla de la *incertidumbre,* pronto se vuelve impenetrable, y es pura arrogancia intelectual dar por supuesto que podemos saber hacia dónde nos conducirán en el futuro las opciones que tomamos en el presente (las ramas por las que nos decantamos). El Jack que escoge en el periodo 1 si quedarse en Nueva Jersey o partir hacia Londres no sabe prácticamente nada de adónde le conducirán cada una de estas dos posibilidades en el periodo 264, digamos; es decir, no sabe cómo será Jack 264, él mismo en ese porvenir remoto. Esto significa que nuestro poder para conducir de manera racional nuestra existencia hacia las metas que nos hayamos trazado es mucho más reducido de lo que nuestra habitual petulancia racionalista nos hace halagadoramente creer. La misma expresión «árbol de decisión» sugiere un control intelectual sobre el decurso de nuestra existencia que está muy lejos de ser real.

Cuanto acabo de decir no debe interpretarse como una llamada al desistimiento racional, a dejar que las cosas simplemente nos vayan pasando sin pretender ejercer por nuestra parte control alguno sobre los acontecimientos. Una vida en que se renuncia de entrada a tomar el rumbo y dirigir la nave hacia nuestras metas morales (o metapreferencias) será, casi con toda seguridad, una vida de calidad inferior a otra en que uno, no obstante la incertidumbre y a pesar del

reconocimiento de nuestros limitados poderes intelectuales para elegir lo que más nos conviene a largo plazo, opta por no declinar el oficio de timonel y poner proa a sus objetivos morales en medio de ese «vinoso ponto» del que habla Homero, y que fue con el que Ulises se encontró cuando iba de regreso a Ítaca.

Esos objetivos morales o metapreferencias son como las yemas o nudos terminales del árbol de decisión vital, los lugares a los que deseamos dirigir nuestra existencia, y que haremos bien en recordarnos periódicamente para evitar las peligrosas inercias de la cotidianidad (dejar la nave al pairo), y también los desvíos repentinos y de consecuencias imprevisibles. Esos objetivos sirven de faros cuya luz atraviesa la densa niebla interpuesta. Las fijaciones morbosas del autoperfeccionista compulsivo señalan, sin embargo, que esta solo es una parte de la historia y que hay otros factores en juego de los que habremos de ocuparnos en breve.

«SIMPLEMENTE SE TRATA DE LA IMPREVISIBILIDAD EN SISTEMAS COMPLEJOS»

Algunos de los aspectos de las teorías del caos y la complejidad se han popularizado tanto que hasta el cine ha tomado nota de ellos de manera explícita: Recuerde, por ejemplo, la escena de *Parque Jurásico,* de Steven Spielberg, en que el matemático Ian Malcolm (Jeff Goldblum) trata de explicar lo que es el caos a la atractiva doctora Sattler (Laura Dern), experta en paleobotánica. Ambos se encuentran a bordo de uno de esos coches eléctricos cursando una visita guiada por las espectaculares atracciones del parque. En un principio, de hecho, no les parecen tan espectaculares a los visitantes, pues, pongamos por caso, estaba previsto que un *Tyrannosaurus rex* devorara a una cabra encadenada para sobrecogido deleite de los espectadores, y no pasa nada de nada. Los visitantes quedan desencantados, pero uno de ellos, el profesor Malcolm, ve en la conducta indócil del tiranosaurio una ejemplificación idónea de la «esencia del caos», como él la llama.

—No entiendo eso del caos. ¿Qué significa? —pregunta Ellie Sattler.

—Oh, sí. Simplemente se trata de la imprevisibilidad en sistemas complejos —aclara Malcolm—. Se resume en el efecto mariposa: una mariposa bate las alas en Pekín, y en Nueva York llueve en lugar de hacer sol.

(La doctora hace un simpático gesto para dar a entender a Malcolm que, más que una explicación pausada, sus palabras viajan como un tornado.)

—¿Voy demasiado deprisa? Sí, demasiado, le pasa volando —concede Malcolm, dispuesto a ser más didáctico—. Deme, deme ese vaso de agua. Verá, haremos un experimento. Debería estar quieto, el coche no para de saltar. Pero no importa, solo es un ejemplo. A ver, ponga la mano plana, como en un jeroglífico. Así. *(Malcolm toma con sumo placer la mano de la doctora.)* Bien, digamos que cae en su mano una gota de agua. ¿Hacia qué lado irá? ¿Hacia el pulgar, hacia el otro lado?

—No sé, hacia el pulgar —responde sin mucha convicción la doctora Sattler.

(Malcolm moja su dedo en el vaso de agua y deja caer luego una gota sobre la mano de Ellie Sattler. La gota se desliza hacia el pulgar.)

—Ajá, bien —sigue Malcolm—. Ahora quieta la mano, quieta la mano, no se mueva. Voy a hacer lo mismo en el mismo sitio. ¿En qué dirección cree que irá?

—No sé, en la misma dirección.

—¿Sí? ¿En la misma, la misma dirección? —la gota cae y toma otro rumbo; Malcolm finge sorpresa—: ¡Ah! ¡Ha cambiado, ha cambiado! ¿Por qué? Debido a pequeñas variaciones, a la orientación del vello de la mano, a la cantidad de sangre que dilata los vasos, a imperfecciones de la piel...

—¿Imperfecciones de la piel? —pregunta la doctora con divertida coquetería.

—¡Oh, microscópicas, microscópicas! —concede galantemente Malcolm—. Y nunca se repiten y afectan mucho al resultado. Eso es..., ¿qué?

—Imprevisibilidad —responde la doctora Sattler.
—¡Exacto! —concluye triunfalmente el matemático.

Si usted quiere, el mismo conjunto de la película puede ser interpretado como una ejemplificación del efecto mariposa (hará bien, sin embargo, en entregarse a su disfrute por motivos más visiblemente inmediatos): la inesperada traición de Dennis Nedry (Wayne Knight), en cuyas manos está el control informático del parque, desencadena consecuencias impredecibles y literalmente monstruosas.

Una película de Fernando Colomo, titulada precisamente *El efecto mariposa,* arranca con el protagonista adolescente, Luis (Coque Malla), explicando a trompicones y en la medida en que se lo permiten las interrupciones de su madre, Noelia (Rosa María Sardà), los rudimentos de la teoría del caos y los fractales. Los dos *Terminator* de James Cameron (y una pléyade de otras películas menores con una idea básica parecida) ilustran cómo los regresos desde el futuro al pasado para alterar en él acontecimientos mínimos acaban provocando, o pudiendo provocar, futuros alternativos espectacularmente distintos [1].

EFECTOS MARIPOSA VERTICALES

Tal vez lo que más salte a la vista de *Family Man* es cómo pequeñas perturbaciones en un punto cualquiera del árbol de decisión (ir a Londres o no en el periodo 1) van abriendo una brecha cada vez

[1] El cuento de Ray Bradbury «El ruido de un trueno» transmite de manera especialmente inspirada, y además *avant la lettre,* el aroma del efecto mariposa (¡incluso aparece casualmente una mariposa en el relato!). Si desea meterse más en harina, tal vez le interese leer la famosa conferencia de 1972 de Edward N. Lorenz, «Predecibilidad. El aleteo de una mariposa en Brasil, ¿originó un tornado en Texas?», recogida en su libro *La esencia del caos,* Debate, Madrid, 1995, págs. 185-189. Y si quiere acabar de harina hasta las cejas, lo pasará muy bien con H.-O. Peitgen, H. Jürgens y D. Saupe, *Chaos and Fractals,* Springer-Verlag, Nueva York, 1992. Una obra didácticamente escrita y con bellas ilustraciones.

más profunda entre dos rutas vitales practicables. Si Jack 1 toma el avión, entonces podrá optar entre hacer o no hacer el *master* en Londres, que son las posibilidades de elección que (según el árbol) se le presentan a Jack 2 *si Jack 1 ha decidido lo anterior.* En cambio, si Jack 1 se decanta por quedarse en Estados Unidos y no coger el avión, entonces el repertorio de opciones que tiene Jack en el periodo 2 (es decir, Jack 2) es significativamente distinto: casarse o no con Kate. Contemplando el árbol, se da uno cuenta de que hay cuatro posibles Jack 2: uno que hace el *master* en Londres; otro que no lo hace; uno que se casa con Kate; y un último que permanece soltero. En el periodo 3, el número de Jack posibles es aún mayor (algunos de ellos no figuran en el árbol); y esta proliferación no hace sino aumentar a medida que se sigue la flecha del tiempo.

También aumenta, con el transcurso del tiempo, la distancia, dentro del árbol, entre el Jack que, en el periodo 4, se ha quedado vendiendo neumáticos en Nueva Jersey y el otro Jack posible que es ejecutivo en Nueva York. Lo que Jack decide en un determinado periodo de su vida limita lo que puede decidir en periodos posteriores. Su vida, que estaba muy abierta en el periodo 1, se va angostando más y más según pasa el tiempo: el perfil de Jack 4, pongamos por caso, es mucho más definido y preciso que el de Jack 1, para bien y asimismo para mal. Jack se va internando, sin tener consciencia cabal de ello, en parcelas cada vez más circunscritas de su árbol de decisión vital, y es también cada vez mayor el terreno de posibilidades de ser que queda abandonado. En realidad, pocas cosas condicionan más nuestra libertad en el futuro que el uso concreto que hayamos hecho de esa misma libertad en el pasado.

> Sabemos al menos desde Aristóteles —dice Fernando Savater— que las opciones del sujeto moral son libres no en el sentido de que provengan de lo puramente incondicionado y arbitrario, sino en el de que se las arreglan frente a circunstancias cósmicas, políticas y educativas no elegidas de un modo que admite diversas conductas preferentes según el carácter del individuo y, he aquí lo más importante, el peso de sus elecciones anteriores. Uno de los determinantes

> que más influyen sobre cada incidencia concreta de la libertad moral es la suma de resultados anteriores del uso de esa misma libertad: es decir, que la libertad encauza y —en cierta medida— condiciona la libertad misma[2].

Dada la estructura arborescente de nuestro árbol de decisión, cualquier pequeño «tambaleo» en la ruta en un determinado momento es susceptible de intensificar un proceso posterior de amplificación de la desviación inicial, por mínima que sea esta. No será de este modo en todos los casos, pero sí en algunos, sin que nosotros podamos saber de antemano qué oscilaciones tendrán efectos de consideración a largo plazo y cuáles no. Como escribía Arturo Pérez-Reverte, a quien ya cité, «Lo malo —o lo bueno— que tienen los momentos importantes de tu vida es que casi nunca te enteras de que lo son».

El mito de la autenticidad personal

La cinta de Brett Ratner no solo muestra la posibilidad de efectos mariposa intraindividuales (o verticales) en el árbol de decisión de Jack: cómo una fluctuación entre dos opciones en cierto momento de su existencia tiene repercusiones desproporcionadas a largo término. También enseña algo más sutil: la manera en que, paso a paso, hubiera cambiado el perfil moral anhelado de Jack; cómo, de haberse quedado en Nueva Jersey, la metapreferencia de ser padre de familia y tener una vida hogareña hubiese acabado triunfando sobre la metapreferencia del éxito profesional. Al ir adentrándose su vida por dos rutas contrapuestas y con vericuetos cada vez más estrechos, los ápices o nudos terminales que atraen a Jack como metapreferencias o deseos morales son también muy diferentes. ¿Cuál de los dos Jack, el Jack triunfador o el Jack hogareño, es el auténtico?

---

[2] Fernando Savater, *Ética como amor propio,* Mondadori, Madrid, 1988, págs. 282 y 283.

Vemos que Jack se va autoproduciendo de dos maneras muy fuertemente contrastadas, atraído de forma racional por dos conjuntos diferentes de metapreferencias, pero también por dos surtidos alternativos de hábitos y habilidades espontáneamente desarrollados como producto del azar. Comprobamos en la película cómo toda una parcela de su persona, que se hubiese perdido de ir Jack a Londres, se va desplegando con energía al quedarse en Nueva Jersey: aprende a llevar un hogar, a cuidar a sus hijos, las sutiles destrezas del fluir cotidiano al lado de su linda esposa, el trato con amigos de piel menos coriácea que la de los directivos de Wall Street, etc. Y esos hábitos y habilidades acaba *queriéndolos,* pasan a formar parte de su identidad moral predilecta: a Jack termina por gustarle ser un padre de familia, estar casado, tener fiestas de aniversario, jugar a los bolos con sus amigos..., y otras muchas menudencias que habría *menospreciado* con petulante seguridad de haberlas contemplado desde su otra vida.

En esa otra vida —y aunque el largometraje solo nos permita adivinarlo por indicios— el internamiento paulatino en el ambiente financiero hace que se intensifiquen destrezas muy otras pero de las que Jack se encuentra asimismo *orgulloso* (ha sido el número uno de su promoción) y a las que no está dispuesto a renunciar. El cultivo de esas destrezas dentro de su jardín de capacidades (de otro arriate de ese jardín) forma parte *también* de las metapreferencias de Jack. Las habilidades son ese tipo de cosas que, cuando se tienen, gusta ejercitar e incluso incrementar mediante el ejercicio. Su cuidado proporciona un placer intrínseco, vinculado a la propia práctica o adiestramiento, como ya sabía Aristóteles.

En *Family Man* se advierte el juego característico del azar y la racionalidad en la construcción progresiva de una vida concreta, y cómo las variaciones (aunque nimias) en los componentes específicos de ese azar y esa racionalidad son muy capaces de conseguir que la vida de un mismo individuo tome derroteros muy dispares. Volvamos entonces a la pregunta: ¿cuál es el Jack auténtico? La respuesta es que no hay tal cosa como un Jack auténtico. La creencia en la autenticidad personal es el resultado de sobrevalorar el peso de la ra-

cionalidad en nuestras vidas, de hacer demasiado sitio a la persuasión ilusoria de que las controlamos y las encaminamos en derechura hacia lo que queremos ser. También es el resultado de la falsa creencia de que hay una sola cosa que queremos ser. La película ayuda eficazmente a desmentir este afincado prejuicio. Cuando a Jack se le concede el privilegio de vislumbrar cómo un pequeño fragmento de azar pudo hacer que su curso vital fuese muy diferente, se encuentra con que la identidad moral que él apetece es también muy diferente, y que está tan satisfecho de esa identidad moral como de la que pensaba que había escogido racionalmente cuando trabajaba en Wall Street, o un poco más incluso.

APETITO FÁUSTICO FRENTE A «AMOR FATI»

Otra cosa, quizá aún más sutil, que se percibe en *Family Man* es que, cuando Jack ha atisbado un fragmento amplio de esa otra vida posible que pudo también ser su vida, algo se remueve en su interior que le impulsa a obtener una especie de síntesis superadora de ambas vidas: *ahora,* después de la visión, ya no tolera bien la existencia de alto ejecutivo que antes le parecía perfecta. Recuérdese que, antes de la visión, le había dicho a Cash «tengo todo lo que necesito», y da toda la impresión de que se lo dijo, además, sin asomo de arrogancia, con perfecta naturalidad. Eso ha dejado de ser así tras la visión. Jack ha dejado de contarse a sí mismo la fábula piadosa del *amor fati:* que su vida no solo estaba bien como estaba, sino que estaba del mejor modo en que podía llegar a estar.

La expresión *amor fati* es muy característica de la filosofía nietzscheana; consiste, como dice Nietzsche en *Así habló Zaratustra,* en «Transformar todo "fue" en un "así lo quise"»[3]. Al dar un rotundo *sí* a un instante de nuestra vida —un instante especial, en que hemos alcanzado una especie de pleamar o cúspide de satisfacción— se tiene que decir igualmente *sí* a todos los instantes previos, a la to-

[3] F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra,* Alianza Editorial, Madrid, 1972, pág. 204.

talidad de nuestra vida. Y eso porque la estructura en árbol de la existencia hace que cada instante *dependa de toda la senda* que a él nos condujo. Ya hemos visto que tenues desviaciones en esa senda pueden hacer que un momento dado se pierda para siempre[4]. De modo que, al dar por bueno (o muy bueno incluso) un momento dado, hay que dar tácitamente por buena también toda la secuencia de momentos previos que condujo al que sirve de referencia, la completa trayectoria de ramas dentro del árbol de decisión.

Y no solo esto: al aprobar un momento dado de nuestra existencia y el conjunto de la trayectoria que desemboca en él, hacemos *como si* conociéramos la totalidad del árbol de decisión y nos persuadiéramos de que hemos seleccionado el mejor itinerario dentro de él. Una película como *Family Man* nos pone ante la evidencia de que estamos muy lejos de conocer la exuberante frondosidad de nuestro árbol entero de decisión y cada uno de sus infinitos escondrijos, de modo que es tan solo una muestra de osada ignorancia por nuestra parte presumir que hemos hecho en cada periodo la mejor elección de las posibles. A pesar de lo cual, Jack se entregaba, al principio del largometraje, al autocomplaciente festejo de su vida completa y de cada uno de sus pormenores. Y, por si fuera poco, se atribuía además una presciencia de la que en realidad nunca dispuso: no olvide que, mientras recorría ese itinerario —que cuando se encuentra por primera vez con Cash le parece el mejor—, Jack lo ha estado en realidad transitando sumergido en la niebla de la incertidumbre, sin saber casi nada de hacia dónde le llevaría cada uno de los pasos que ha ido dando. Prácticamente ha hecho todo su camino al andar, pero ahora, cuando lo recorre por segunda vez con la memoria, la niebla se ha disipado. Al echar la vista atrás la niebla casi siempre se disipa; nos olvidamos de que siempre estuvo allí cuando avanzábamos hacia

---

[4] El tema de la *dependencia de la senda,* al que volveré implícitamente en el capítulo próximo, no es muy conocido en ámbitos filosóficos aunque por mi parte lo encuentro fascinante. Dos libros que tratan el asunto en detalle son el de W. Brian Arthur, *Increasing Returns and Path Dependence in the Economy,* The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994; y L. Magnusson y J. Otosson (eds.), *Evolutionary Economics and Path Dependence,* Edward Elgar, Cheltenham, 1997.

el futuro casi a tientas; y entonces es fácil representarse toda esa errática e incierta ruta ya recorrida como una secuencia de elecciones racionales y conscientes en que «milagrosamente» no hubo ni un solo extravío y Jack «escogió» en cada caso lo que mejor iba a facilitar sus logros futuros. Al relatarse a sí mismo la fábula del *amor fati,* Jack está desfigurando su vida en retrospectiva; su benévola memoria falsificadora la hace pasar como más diáfanamente racional de lo que en realidad fue. El *amor fati* es una consecuencia directa de la sobrestimación del poder de la racionalidad en nuestra existencia.

Jack sufre ataques de *amor fati* no solo cuando está metido en Wall Street, sino también cuando se encuentra inmerso en la «visión». Recuérdese que cuando están en ese restaurante de cinco tenedores el día de su aniversario de boda, Jack le confiesa esto a Kate: «Estoy seguro de que ahora mismo no querría estar en ninguna otra parte más que aquí contigo». Y Jack sabe —de hecho, lo sabe mejor que la mayoría de nosotros— que para estar allí y en ese momento con Kate han tenido que darse sin falta todos los instantes previos tal y como se dieron, ensartados entre sí como las cuentas de un collar; y que cualquier alteración en esa sucesión de acontecimientos anteriores (como el coger aquel avión a Londres) hubiera dejado alojado para siempre en la «negra espalda del tiempo», en lo eternamente irrecuperable, ese momento mágico de sus vidas.

Pero ahora le ruego que recuerde también lo que pasa justo al día siguiente, cuando inesperadamente aparece Peter Lassiter con la rueda pinchada. Entonces la fábula del *amor fati* se debilita de golpe y Jack vuelve a sentir la urgencia de recuperar lo mejor de su existencia como líder de las finanzas. Ya sabe que la parcela de hombre de familia, dentro de su jardín de capacidades, está muy bien; pero tampoco quiere renunciar a las destrezas adquiridas en el mundo de los negocios y que permanecen intactas en él. Y lo que busca ahora es fusionar ambas parcelas. Después de todo, ¿no es acaso él un experto en fusiones, como esa de Global Health Systems y MedTech Pharmaceutical? Tras la «visión» podríamos decir que a Jack se le ha avivado el apetito fáustico; en concreto, el afán de meter dos vidas en una sola, de no renunciar a ninguna de las dos ahora que sabe que

ambas son buenas para él, y percibe que la suma de ellas es superior a cada sumando por separado.

En realidad, como trataré de mostrar más adelante, el apetito fáustico es algo aún más avasallador y quimérico: es el impulso de recorrer por entero y sin exclusiones todas las ramas de nuestro árbol de decisión vital, es decir, es la aspiración de no sacrificar ninguna de nuestras biografías posibles. Tomado al pie de la letra, este anhelo es fantástico e irracional, pero intentaré convencerle de que los humanos hemos ideado muchos procedimientos que sirven de lenitivo parcial a este desmedido anhelo. De momento bastará con afirmar que precisamente el *amor fati* (la reconciliación con nuestra vida real y efectivamente vivida) es una forma de aplacar (incluso hasta la anulación) el apetito fáustico. Y que asimismo es cierto lo contrario: el apetito fáustico es incompatible con cualquier forma de *amor fati*.

EL BOSQUE HUMANO

Family Man llama la atención en primer término sobre los efectos mariposa verticales (o intraindividuales), sobre las repercusiones que en el propio decurso existencial de Jack tiene una decisión tomada en su pasado: la de coger o no aquel avión. Pero también están presentes, claro está (aunque más en segundo plano), los efectos mariposa horizontales (o interindividuales). Para entender lo que quiero decir con esto hay que imaginarse que cada árbol de decisión individual está prietamente trenzado con otros muchos, formando el conjunto lo que podríamos llamar el «bosque humano». En ese bosque, si una persona recorre una cierta rama de su árbol de decisión, eso afectará en mayor o menor medida a la vida de algunas personas; pero si hubiese recorrido otra rama distinta, tal cosa podría haber hecho que esa rama «rozara» las ramas de los árboles de otro grupo distinto de personas, cuyas vidas serían entonces las afectadas. Si, pongamos por caso, Jack hubiera optado por volar a Londres y no permanecer en Estados Unidos —como le pedía su novia—, sabemos por la película que Kate se habría convertido en una abogada

soltera, más dura, de más empuje profesional y con una nómina más abultada; Annie y Joshie (los hijos del matrimonio) no habrían nacido; y el oscuro Alan Mintz no habría ascendido al puesto de presidente de la Lassiter & Co. y se hubiese quedado sin descubrir los yacimientos de coraje y agresividad para los negocios que el liderazgo de Jack había medio enterrado.

Pero si de verdad deseamos apreciar la potencia de los efectos mariposa horizontales, lo mejor es salir por un momento de *Family Man* y entrar en una película anterior, de la que aquella es claramente deudora, al menos por lo que hace al argumento. Estoy hablando de *¡Qué bello es vivir!,* de Frank Capra.

No creo que nadie que lea estas páginas no haya visto, al menos una vez en su vida, esta película. Es un clásico de las Navidades y una tradición afortunadamente asentada entre nosotros: uno nunca se cansa de ver una postal navideña en imágenes de tal genio y maestría. Su popularidad me dispensa de contarla en detalle, y me centraré solo en los aspectos que mejor pueden servir a lo que vengo tratando en este capítulo.

En su infancia, George Bailey (James Stewart) salva de la muerte por ahogamiento y congelación a su hermano menor, Harry (Todd Karns). Al rescatarle de las aguas de un lago helado, el pequeño George contrae una infección que le deja sordo del oído izquierdo. En otro día especial de la vida del joven protagonista de esta historia, el viejo farmacéutico Gower (H. B. Warner), para el que George trabaja como ayudante, se encuentra amargado porque acaba de recibir un telegrama en el que se le informa de que su hijo ha muerto a consecuencia de unas fiebres. George se entera casualmente de la infausta nueva y se dirige apiadado adonde está el boticario, pero sin revelarle todavía que sabe el mal trago que su jefe está pasando. Gower está efectivamente trastornado por la luctuosa noticia, tanto que confunde unas cápsulas que le ha pedido una enferma de difteria con un veneno mortal, y luego encarga al chico que se las haga llegar. George se da cuenta del error de Gower y deshace a tiempo el entuerto, ganándose la gratitud del boticario para siempre.

El padre de George, Peter Bailey (Samuel S. Hinds), está al frente de una compañía de empréstitos hipotecarios, que lleva junto con su hermano Billy: la Bailey Bros. Building & Loan Association, de la que también es accionista y miembro del consejo de administración el viejo y atrabiliario Harry F. Potter (Lionel Barrymore), el hombre más rico y despiadado de la ciudad, que no hace sino acuciar al padre de George —un hombre íntegro y bondadoso— para que embargue a todos los que le deben dinero, y de este modo pueda satisfacer sus propias deudas con Potter.

George se convierte, con el correr de los años, en un joven emprendedor, deseoso de hacer viajes, de estudiar arquitectura en la universidad y de construir aquí y allá campos de aviación, rascacielos, puentes, ciudades enteras si es preciso. Ansía sobre todas las cosas salir de la pequeña ciudad en que ha nacido y pasado toda su vida, Bedford Falls, a pesar de que es querido por todos en el lugar. Justamente el día en que está a punto de realizar sus planes de huida de Bedford Falls ocurren dos cosas que alterarán el curso de su vida: conoce (o, mejor sería decir, reconoce) a la que será su futura esposa, la exquisita Mary Hatch (Donna Reed); y esa misma noche se entera de que su padre ha muerto de un ataque repentino. El consejo de administración de la Compañía de Empréstitos (en el que está el viejo y avaro Potter) se reúne y decide seguir adelante con la empresa (contra el parecer de Potter), pero solo si George acepta ser secretario ejecutivo y ocupar el puesto de su padre. Viendo lo que eso implica (renunciar a sus proyectos, a sus esperanzas), George propone que sea el tío Billy (Thomas Mitchell) el que se haga cargo de esa responsabilidad; después de todo, el tío Billy fue el cofundador de la empresa. No es posible: el consejo de administración votará a favor de la moción de Potter de disolver la Compañía si George no acepta el cargo. George se acaba quedando en Bedford Falls, y es su hermano menor, Harry, el que va a la universidad, donde se convierte en una estrella del deporte (fútbol americano). Unos años después, tras estallar la Segunda Guerra Mundial, Harry será condecorado como héroe nacional por su brillante papel como piloto de la Marina: abatió un total de quince aviones, dos de

los cuales estaban a punto de desventrar un transporte lleno de tropas estadounidenses.

Mientras tanto, Potter se ha hecho dueño del Banco de Bedford Falls, de la línea de autobuses y de los grandes almacenes; casi no le queda ya otro negocio al que echar el guante en la ciudad que la vieja Compañía de Empréstitos que, con grandes apuros, están sacando adelante George Bailey y su tío Billy. Pero precisamente, en un lamentable descuido, el tío Billy extravía cierta mañana una importante suma de dinero, 8.000 dólares, que estaba a punto de depositar en el Banco. Es la ruina, el desmantelamiento de la Compañía, incluso la cárcel por deudas. Ese revés se suma para George a las muchas renuncias a que sus obligaciones laborales y familiares le han condenado a lo largo de los años, y que le han forzado a olvidar uno tras otro sus dorados sueños de juventud: estudiar, viajar, construir. De repente, su vida, y no solo la Compañía de Empréstitos, se le aparece en bancarrota definitiva. George se desploma moralmente y, en un instante de desesperación, implora no haber nacido para así no tener que haber atravesado tantos sinsabores.

Su ruego es atendido en el cielo, y un entrañable «ángel de segunda clase», Clarence Oddbody (Henry Travers), que todavía no se ha ganado las alas, abandona las regiones del empíreo para acudir a la Tierra y ejecutar el estrambótico deseo de George, que pasa a ser de golpe un nonato, un árbol inexistente, arrancado de cuajo del bosque humano antes de brotar en él. Clarence, su ángel de la guarda, le ofrece (como Cash a Jack en *Family Man)* una visión: la visión de cómo sería el mundo si George, en efecto, no hubiera surgido a la luz en él. ¿Cómo afecta al resto del bosque humano la desaparición de uno de sus árboles? Una alteración aparentemente tan pequeña tiene, en el caso de George, efectos de largo alcance: lo que contempla en la visión es que su hermano Harry ha muerto a los nueve años porque él no estaba allí para rescatarlo de la muerte en la laguna helada; también han muerto los soldados del convoy de tropas a los que Harry puso a salvo en la Segunda Guerra Mundial porque él había fallecido ahogado muchos años antes, cuando aún era un niño; el viejo Gower, el boticario, se ha convertido en una ruina humana, un

mendigo borrachín, tras pasar veinte años en la cárcel acusado de envenenamiento: George no estaba allí para evitar aquel fatal error involuntario; su esposa Mary ya no es la chispeante y encantadora mujer que habíamos conocido, ni siquiera es esposa de nadie: se ha transformado en una mustia y desangelada solterona que trabaja como bibliotecaria; sus hijos no existen; la ciudad en la que ha transcurrido a su pesar toda su vida ya no se llama Bedford Falls, sino Pottersville: en efecto, el viejo Potter, sin la numantina resistencia que durante años le opuso George, se ha adueñado de toda ella y le ha prestado su nombre, como prócer epónimo; y además se trata de una ciudad mucho más deshumanizada —llena de cabarets, salas de juego y otros antros de disipación— que la comunidad fraternal, inundada de sentimentalismo capriano, que había sido Bedford Falls; la Compañía de Empréstitos, por supuesto, ha quebrado hace años y el tío Billy ha acabado en un manicomio tras la pérdida del negocio familiar... La ausencia de George Bailey se ha propagado horizontalmente en todas direcciones (y a veces a larga distancia), y eso ha alterado de manera sustancial el aspecto del bosque humano.

«Curioso, ¿eh? —le comenta Clarence—; la vida de cada hombre afecta a muchas vidas, y cuando él no está deja un terrible hueco, ¿no crees?». George se acaba convenciendo de que, como le dice Clarence, su ángel de la guarda, «su vida ha sido maravillosa» y ha merecido la pena vivirla, no obstante todas sus penalidades. «¡Quiero volver a vivir!», suplica George a Clarence, con mayor intensidad si cabe que con la que pidió no haber nacido. George aprende a decir triunfalmente sí a la totalidad de su vida, con todo el dolor y la angustia contenidos en ella (también a ellos dice sí); y la película concluye en una emocionante exaltación del *amor fati* nietzscheano. Seguramente sea este el único punto de contacto entre Nietzsche y Capra.

14
UN PAISAJE RUGOSO [1]

Para comprender de manera más cabal la importancia de la interacción entre azar y racionalidad a la hora de perfilar el itinerario resultante que, en última instancia, constituye la parte más externamente perceptible de la vida de una persona, le propongo complementar la imagen del decurso existencial como recorrido, rama tras rama, dentro de un árbol de decisión vital, con la imagen complementaria de un paseo por un *paisaje rugoso:* un paisaje escarpado y anfractuoso, en el que hay cimas y hondonadas. Un paisaje como el que aparece representado, bajo la forma de mapa topográfico, en la figura de la página siguiente. (Las cimas están señaladas con el signo +; los valles y hondonadas, con el signo –; las curvas de nivel son los lugares geométricos que reúnen todos los puntos del paisaje que tienen la misma altura.)

---

[1] La expresión «paisaje rugoso» la tomo prestada del libro de Stuart Kauffman, *The Origins of Order,* Oxford University Press, Nueva York, 1993, págs. 33 y sigs. La idea de fondo es la de *paisaje adaptativo* del genetista de poblaciones Sewall Wright. La figura de la página siguiente está, de hecho, tomada del artículo de Wright de 1932 «The roles of mutation, inbreeding, crossbreeding and selection in evolution», luego recogido en S. Wright, *Evolution Selected Papers,* The University of Chicago Press, Chicago, 1986, págs. 161-171. Esta figura corresponde a la figura 2 (pág. 163) de este artículo. También se encuentra reproducida en la página 66 del estupendo libro de Juan Luis Arsuaga, *El enigma de la esfinge,* Plaza & Janés, Barcelona, 2001. En este libro encontrará asimismo una exposición accesible de la teoría de los paisajes adaptativos, concretamente en las páginas 66-71.

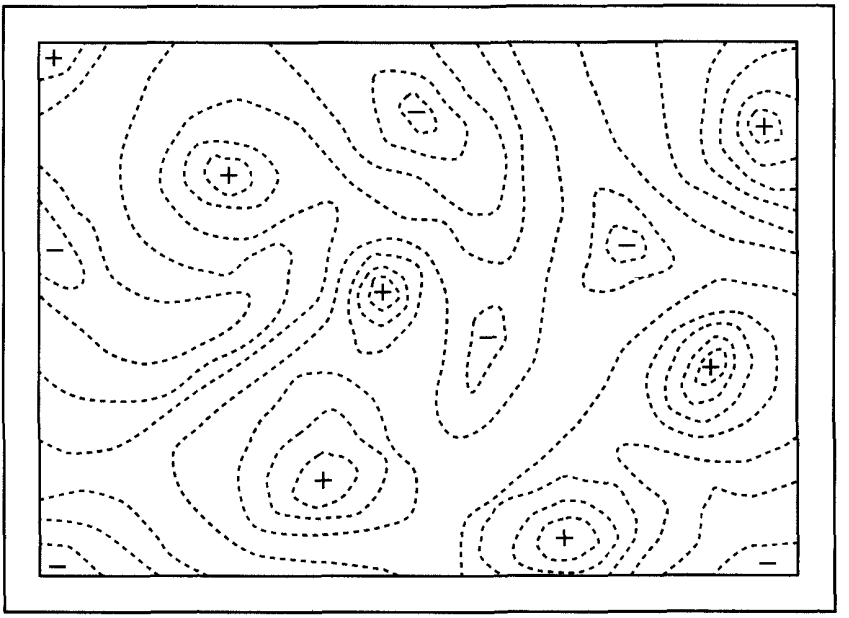

Fig. 5. Un paisaje rugoso

Podemos combinar las tres metáforas (la del jardín de capacidades, la del árbol de decisión vital y la del paisaje rugoso) para mejor entender dos detalles importantes que trasluce la peripecia de Jack Campbell en *Family Man:* uno de ellos es el papel de los *descubrimientos* en la vida de una persona; el otro es el problema de las *órbitas pegajosas*[2].

¿MANTENER FIJO EL RUMBO?

Mantener fijo el rumbo quiere decir desenvolverse en el árbol de decisión vital de modo que, incluso en medio de la niebla, no perdamos de vista los nudos terminales a los que queremos arribar, y donde lo que *auténticamente* somos se lleve a cabo. *Buscamos* de forma

[2] Más comúnmente llamadas *cuencas de atracción.*

racional la ruta que mejor nos acerque a ese atractivo final en que obtendremos nuestro propio apogeo.

Esta concepción heroica y racionalista de la propia vida tiene sus indiscutibles méritos y ha sido generalmente alabada por multitud de filósofos morales: «la búsqueda de la autenticidad», «la consumación de la existencia como obra de arte» y otras expresiones no menos gigantescas y autovalidantes han servido de reclamo publicitario para una forma de entender así la conducción de los propios asuntos prácticos. Aunque estoy lejos de creer que todo sea oropel y engaño en esta visión, lo cierto es que la encuentro demasiado *magnífica;* también demasiado *rígida.* Nos da a entender que hemos de esclarecer nuestros gustos morales en primer lugar y, acto seguido, ponernos en marcha hacia ellos desentendiéndonos de cualquier canto de sirena que nos distraiga de esos objetivos. El principal problema que veo a todo esto es que no está asegurado en ningún sitio que todas las salidas del rumbo prefijado por nuestros gustos morales tienen por qué ser forzosamente cantos de sirena desencaminadores que nos lleven a negros abismos. ¿Por qué todas las seducciones tendrían que contribuir a malograr nuestra vida?

De hecho, y puesto que distamos de conocer en todos sus pormenores el inmensamente profuso ramaje de nuestro árbol de decisión, es punto menos que una pretensión supersticiosa y banal el dar por sentado que nuestra primera elección moral de lo que queremos ser haya de resultar siempre la mejor. El problema del joven ruso decimonónico, que apareció mientras comentábamos *El hombre del brazo de oro,* deja bastante claro cuáles son los peligrosos inconvenientes de dejar firmemente sujeta la caña del timón y no consentir ninguna desviación de la ruta moral preestablecida. Cuando nos movemos por un paisaje montañoso solo a medias conocido por nosotros, es normal que, mientras estamos empeñados en hacer una cima concreta en ese paisaje, divisemos de forma inopinada un *panorama inesperado,* que ni siquiera habíamos presentido que existiera y que tal vez solo advertimos cuando por casualidad pasamos a su lado. Algunos de estos caminos descubiertos en el paisaje rugoso pueden revelarse de golpe como dotados de un atractivo superior al de aquel

que estábamos recorriendo en la persuasión de que no había otro mejor; y sería por nuestra parte de una tozudez imperdonable desdeñarlos para así continuar atenidos a nuestras primeras decisiones morales.

Estas sendas tal vez mejores no han sido buscadas, sino descubiertas, y, si las seguimos, es muy posible que nuestro gusto moral se altere, que cambiemos de metapreferencias y nos dé por escalar una cima diferente a la en principio prevista en ese terreno montañoso. Por emplear otra metáfora: al visitar inopinadamente una parcela hasta entonces desatendida de nuestro jardín de capacidades, tal vez encontremos en ella una vegetación más prometedora y que se hubiese agostado por desnutrición de no haber hecho la fortuna que transitáramos por sus inmediaciones.

Los *descubrimientos,* en el sentido en que empleo esta palabra, se diferencian de la *búsqueda.* Suponer que nuestra existencia discurre en un terreno perfectamente llano y consiste ante todo en buscar las vías que mejor nos aproximen a unas metas que han quedado ya clarificadas de una vez por todas es algo propio de una mentalidad racionalista a ultranza. Por contra, reconocer que la vida se desenvuelve en un terreno montañoso, en el que no todos los parajes quedan abarcados al primer golpe de vista, y en el que —al caminar por las fragosidades de ese paisaje irregular y *accidentado*— es posible efectuar descubrimientos, significa comenzar a zafarnos de esa concepción racionalista de las cosas y empezar a admitir que el curso de los acontecimientos futuros puede sorprendernos, y que no todas las sorpresas tienen por qué ser desagradables.

Los descubrimientos son sucesos a la vez fortuitos y colaterales (subproductos). Para distinguirlos de la búsqueda, pongamos un ejemplo sencillo: estamos buscando en un diccionario una palabra cuyo significado desconocemos, y que *sabemos que desconocemos* («emetropía», digamos), y, mientras estamos en ello, descubrimos el significado de otra palabra próxima («emetología»), que ni siquiera sabíamos que existía y sobre la que fortuitamente se ha posado nuestra mirada. El significado de «emetología» lo ignorábamos tanto como el de «emetropía», pero, además de esto (y aquí

reside la diferencia), *ignorábamos que lo ignorábamos*. Cuando buscábamos «emetropía» partíamos de una *ignorancia conocida* (valga el oxímoron), que es la que además espoleaba nuestra búsqueda; en el caso de «emetología», por contraste, lo que hay como punto de partida es una *metaignorancia,* un no saber que no se sabe, de modo que aquí no teníamos incentivo alguno para emprender una búsqueda racional de nada: sencillamente es imposible buscar lo que no se sabe que no se sabe. De manera que no hay forma *racional* de hacer descubrimientos. Los descubrimientos, como subproductos que son, acuden a uno cuando no se los busca o bien cuando se está buscando alguna otra cosa. Además, los descubrimientos llegan a nosotros transportados en volandas por el azar, y solo se trata —y no es poca cosa— de estar alerta para advertir su fugitiva presencia.

En el proceso de búsqueda, por otra parte, se produce un lapso temporal entre la consciencia de la ignorancia y la supresión de esta. Buscamos una buena película que ver una tarde y nos puede llevar su tiempo (y su dinero) dar con lo que buscamos: hay que bajar a la calle, comprar el periódico, consultar la cartelera, llamar por teléfono a algún amigo entendido o de gusto fiable, y más cosas tal vez. En cambio, cuando tiene lugar el descubrimiento, la ignorancia se disipa *a la vez* que nos percatamos de que existía; en el mismo instante en que se produce el reconocimiento de la ignorancia, se produce también su desvanecimiento. Descubrimos el significado de una nueva palabra y, simultáneamente, comprobamos que esa palabra existía y que desconocíamos su significado. Descubrimos por casualidad una película excelente cuando, cansados de explorar la cartelera, nos metemos en la primera sala que encontramos. Para que sea posible el descubrimiento ha de existir una ignorancia desconocida de algo, y cuando ese algo es advertido produce una sacudida de *sorpresa* que está característicamente ausente en el proceso de búsqueda: no *contábamos* con ello, no había entrado en nuestros *cálculos;* en otras palabras, lo que ha sucedido, ha sucedido al margen de nuestras facultades racionales. Pero eso no significa que no sea valioso; más bien tiende a suceder lo contrario. Recuérdese lo que decía

Elster: las cosas más importantes en la vida son esencialmente subproductos.

En «El misterio de Marie Rogêt», Edgar Allan Poe hace esta reflexión que suscribo punto por punto:

> La historia del conocimiento humano ha mostrado ininterrumpidamente que la mayoría de los descubrimientos más valiosos los debemos a acontecimientos colaterales, incidentales o accidentales; se ha hecho necesario, pues, con vistas al progreso, conceder el más amplio espacio a aquellas invenciones que nacen por casualidad y completamente al margen de las esperanzas ordinarias.

La historia de la ciencia y la tecnología confirma esta impresión: está literalmente repleta de hallazgos inesperados, y no es exagerado decir que más valiosos cuanto más inesperados. Wilhelm Conrad Roentgen descubre los rayos X mientras trataba de averiguar por qué sus placas fotográficas se estropeaban una tras otra[3]. Thomas Alva Edison inventa accidentalmente el fonógrafo mientras hacía ensayos para perfeccionar un aparato que registrara impulsos telegráficos en discos de papel[4]. Incluso, ya inventado el fonógrafo, su principal uso práctico lo encontraron otras personas, y no el propio inventor. Edison, tras construir su primer fonógrafo en 1877, publicó en un artículo una lista de diez posibles empleos de su invento: conservar las últimas palabras de los moribundos, grabar lecturas de libros para personas ciegas, dar las horas, enseñar ortografía, servir de dictáfono en las oficinas... En esa lista no figuraba el que, con posterioridad, se revelaría como uso principal del fonógrafo: la reproducción de música. Fueron avispados hombres de negocios los que se percataron de que era factible adaptar el fonógrafo a la fabricación de gramolas tragaperras en las que se podían escuchar canciones populares. Edison hasta se indignó con este uso, que consideraba

---

[3] M. Csikszentmihalyi, *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención,* Paidós, Barcelona, 1998, pág. 108.

[4] J. Mokyr, *La palanca de la riqueza. Creatividad tecnológica y progreso económico,* Alianza Editorial, Madrid, 1993, pág. 355.

poco serio, de su invento, y le llevó años reconocer que la grabación y reproducción de música era la principal aplicación del fonógrafo[5].

Pero hasta ahora he estado hablando de descubrimientos intelectuales, de hallazgos en el campo del conocimiento; mas también pueden darse descubrimientos morales. Recordemos que Jack Campbell descubre un estilo de vida que acaba encontrando superior (o, cuando menos, igual de bueno) que aquel del que estaba tan satisfecho. Podríamos decir que, en la andadura por su propio paisaje rugoso, se ha percatado de que hay más de una cumbre apetecible, frente a lo que tenía en principio pensado. Jack estaba sinceramente convencido de que se encontraba en la cima del mundo, y es Cash el que le da ocasión de apercibirse de que solo ocupa un pico de su paisaje montañoso, y que tal vez ese pico no sea el de mayor altura.

AZAR Y RACIONALIDAD EN EL PAISAJE RUGOSO

La metáfora del paisaje rugoso permite captar intuitivamente la importancia tanto del azar como de la racionalidad. El azar (eventual) interviene a la hora de fijar la ruta por la que accederemos a ese paisaje de alta montaña. Hay, desde luego, más de una ruta de acce-

---

[5] J. M. Diamond, *Armas, gérmenes y acero,* Debate, Madrid, 1998, pág. 277. Si desea conocer el peso abrumador de la suerte en la historia de los descubrimientos científicos y tecnológicos, lea, por favor, el libro de Royston M. Roberts, *Serendipia. Descubrimientos accidentales en la ciencia,* Alianza Editorial, Madrid, 1992. También le invito a consultar el capítulo 4 de mi libro *El gobierno de la fortuna* (Crítica, Barcelona, 2000), en donde hallará tratada esta materia con algo más de detenimiento. El libro de Israel Kirzner, *Creatividad, capitalismo y justicia distributiva* (Unión Editorial, Madrid, 1995), es la mejor fuente teórica que conozco para abordar estos asuntos. La importancia de la información descubierta frente a la información buscada es casi un sello distintivo de la escuela austriaca de economía. Una buena introducción a las ideas de esta corriente de pensamiento la encontrará en el libro de Jesús Huerta de Soto, *La escuela austriaca,* Síntesis, Madrid, 2000. No quiero dejar pasar la ocasión de resaltar la enormemente meritoria labor de Unión Editorial en la difusión de los clásicos del pensamiento austriaco, todos ellos pensadores de primera fila, cuyas ideas pueden interesar por igual a economistas y filósofos.

so, y cuál sea la que nos permita llegar a las estribaciones de la cordillera hará mucho por que prestemos atención a unas cimas antes que a otras, e incluso que haya cúspides del paisaje que nos pasen por completo inadvertidas (lo que no hubiese ocurrido si nos hubiéramos acercado al paisaje por una dirección distinta). Asimismo, esta metáfora permite apreciar con claridad la importancia potencial de las pequeñas alteraciones respecto de los planes de escalada establecidos con antelación, cómo inapreciables reajustes en la ruta pueden tener consecuencias de largo alcance. Merced a esos «temblores» fortuitos en la marcha, uno puede caer en la cuenca de atracción de una cima u otra dentro del paisaje montañoso. Y una vez que uno ha empezado la escalada de una cima —sea o no la que tenía prevista— tenderá a persistir en su ascenso.

Es cuando se ha iniciado este ascenso cuando el papel de la racionalidad cobra importancia. La racionalidad es, por una parte, una potencia escaladora (racionalidad de medios o instrumental), y por otra un estimador altimétrico (racionalidad de fines). La racionalidad de medios nos ayuda a ascender por una cima escogiendo la ruta de subida menos costosa en recursos. Esta racionalidad instrumental no es la única potencia escaladora; también las habilidades prácticas, agudizadas por el hábito, contribuyen a hacer más rápida y placentera la subida; y ya sabemos que esas habilidades prácticas descansan en mucho conocimiento tácito no racionalmente articulado. La racionalidad de fines, por su parte, es la racionalidad que calibra y ordena, en términos aproximados, las diversas cotas del paisaje según su altura. Las hondonadas y valles (indicadas con el signo – en la figura de la pág. 226) representan formas de vida autodestructivas o malogradas (como las que en un principio llevaban Frankie Machine en *El hombre del brazo de oro* o Don Birnam en *Días sin huella);* las cumbres (señaladas con el signo +) indican, por el contrario, estilos de vida autoproductivos o autorrealizativos. La racionalidad de fines nos empuja en general (enseguida veremos que no siempre es así) a aspirar a las cotas más altas dentro de nuestro paisaje montañoso, aquellas que todavía son accesibles dada nuestra dotación de recursos o medios; es esta racionalidad altimétrica la que establece el

orden de nuestras preferencias morales, lo que nos gustaría que nos gustara.

El cometido de la racionalidad práctica (tanto de fines como de medios) es levantar un mapa topográfico lo más acertado posible de la región montañosa por la que se circula; con sus cimas y sus simas, con las curvas de nivel y la proximidad existente entre ellas (es decir, la dificultad y los esfuerzos requeridos para acceder a cada una de las alturas del paisaje por sus diferentes caras). Este mapa topográfico no está trazado desde una perspectiva aérea o divina, sino que se encuentra sesgado por la posición que de hecho ocupa la persona en el paisaje en cada momento; habrá zonas del terreno sumidas en la penumbra o apenas adivinadas, e incluso de las más cercanas y conocidas el mapa racional solo da una estimación indicativa y hecha casi a ojo de buen cubero. En todo caso, aunque la racionalidad no nos provee de una agudeza visual perfecta, es siempre mejor contar con ella que caminar a ciegas por ese accidentado terreno.

El problema de las órbitas pegajosas

Incluso aunque uno descubra insospechadamente una cúspide en ese paisaje moral que da toda la impresión de ser más elevada que la montaña en la que se está (es decir, una forma de vida que sacaría más jugo o provecho a los recursos con que el azar natural y el azar social nos pertrecharon), no por ello está garantizado que abandonaremos la forma de vida en que estamos instalados al presente y nos aventuraremos en la conquista de otra que ya estimamos como mejor. Para subir a esa otra cima hay que descender, deshacer el camino que ya hemos recorrido, renunciar a la inversión efectuada, a las habilidades que ya hemos desarrollado; y todo ello para ingresar en otro estilo de vida que requerirá el crecimiento (siempre penoso al principio) de destrezas nuevas y de hábitos autorrealizativos diferentes que también hay que poner en marcha. Este sacrificio de la inversión en medios ya efectuada no es fácil y tal vez pase mucho tiempo hasta que alcancemos un lugar en esa otra cumbre tentadora que

esté en la misma curva de nivel (de satisfacción) que en la actualidad ya ocupamos; y aún hará falta más tiempo para acceder a curvas de nivel más altas. Y el tiempo es algo que nadie tiene asegurado...

Por eso, aunque haya sido el mero azar el que nos haya encaminado por la ladera de la montaña en que ahora estamos, es posible que, si somos conservadores, tenemos aversión al riesgo o estimamos que nuestra vida no será lo bastante larga, nos conformemos con permanecer en la cota de bienestar en la que estamos; incluso con la fundada y desazonante sospecha de que hay otras más elevadas —y accesibles desde el lugar que ocupamos— en ese paisaje rugoso del que siempre tenemos un conocimiento imperfecto. Este es el problema de las órbitas pegajosas: cuando ingresamos en la órbita de una cierta manera de vivir es difícil salir de ella, en especial si llevamos tiempo en su cuenca de atracción y hemos subido unas cuantas curvas de nivel en ese entorno. En *Family Man,* Cash hace el favor a Jack Campbell de arrancarlo a la fuerza y sin miramientos de la cresta que ocupaba y luego lo deja caer a media ladera de una montaña diferente, por la cual empieza a trepar el voluntarioso Jack hasta alcanzar en poco tiempo niveles de bienestar (curvas de nivel) similares o incluso superiores a los que ya tenía y que estimaba (erróneamente) como los más elevados a los que se podía llegar. Con esto, Jack ha eludido el problema de las órbitas pegajosas, pues es casi seguro que por sí mismo no hubiese intentado la exploración de un estilo de vida tan ajeno al suyo y que, visto de lejos, no valoraba demasiado (el cálculo altimétrico en el terreno moral nunca es preciso). Pero, una vez que, quieras que no, ha salido de la cuenca de atracción en la que estaba, Jack abandona también la amañada leyenda del *amor fati* según la cual él ocupaba ya —henchido de satisfacción— el pico más alto a que podía aspirar; y empieza a la vez a instilarse sigilosamente en su ánimo un cierto apetito fáustico, el de visitar otros parajes dentro del territorio rugoso de su existencia.

15
APETITO FÁUSTICO
Desafío total, La rosa púrpura de El Cairo, Las zapatillas rojas

«TÓMESE UNAS BUENAS VACACIONES DE SÍ MISMO»

Con lo dicho al final del capítulo anterior hemos retornado al tema fáustico, uno de los asuntos que más insistentemente aparecen en esta obra (aún habrá ocasión de retomarlo en un capítulo posterior). Me gustaría aquí comenzar a aclarar tanto las ventajas como los inconvenientes que tiene el sentir este apetito desmesurado de sumar vidas a nuestra vida, hasta acabar queriendo vivirlas todas.

Una posibilidad de dar vado al apetito fáustico —muy interesante pero tecnológicamente no disponible a día de hoy— nos la ofrece Paul Verhoeven en su película *Desafío total.* Hacia el año 2084 vemos a Douglas Quaid (Arnold Schwarzenegger) cortando piedras en una cantera con un martillo neumático. Por razones que ni él mismo logra entender del todo (y que se vuelven comprensibles solo a medida que se despliega la cinta), se siente atraído por la posibilidad de residir en Marte. Como su esposa Lori (Sharon Stone) no está dispuesta a trasladarse a tan inhóspito planeta (políticamente zarandeado, además, por revueltas independentistas), Quaid, incapaz de

renunciar a llevar a cabo su fantasía, decide visitar una empresa muy especial, Rekall Incorporated, que ofrece la posibilidad de pasar por experiencias virtuales injertadas quirúrgicamente en el cerebro. Esas experiencias son después recordadas como indistinguibles de las reales: así lo asegura la propaganda de la compañía.

El encargado que atiende a Quaid en Rekall es Bob McClane (Ray Baker) que, tras enterarse de que el deseo del nuevo cliente es efectuar una visita imaginaria a Marte, le propone el siguiente acertijo:

> —¿Le importa si le hago una pregunta: qué ha sido exactamente igual en todas las vacaciones que anteriormente ha hecho?
>
> —Creo que me rindo —responde Douglas Quaid, tras pensárselo unos segundos.
>
> —Usted —le dice visiblemente regocijado McClane—, el mismo. No importa dónde vaya porque es usted, siempre va usted. Le sugiero que se tome unas buenas vacaciones de sí mismo. Sí, ya sé que suena algo raro, es el último grito en viajes: lo llamamos «ego tour», amigo.
>
> *(Douglas Quaid rechaza en un principio tan extravagante proposición.)*
>
> —Le entusiasmará, Doug —insiste el animoso empleado—. Podemos ofrecerle interesantes alternativas de personalidad para el viaje. Verá, admítalo, ¿por qué ir a Marte como turista cuando puede ir como *playboy,* millonario, héroe del deporte...?
>
> —Agente secreto —le interrumpe Douglas Quaid, seducido de golpe por esta opción cuando la ve en la lista de posibilidades de personalidad.
>
> *(McClane le hace un esbozo de su «ego tour» como agente secreto —que, por cierto, incluye una aventura amorosa con una mujer físicamente muy diferente de su esposa Lori—: es un importante espía de una gran potencia camuflado bajo una falsa identidad. Agentes enemigos tratan de matarlo a la menor oportunidad, y es entonces cuando conoce a una misteriosa mujer, a la que finalmente consigue; y además salva al planeta y mata a los malos.)*
>
> —¿Quiere decirme si eso no vale trescientos miserables créditos? —le pregunta el empleado de Rekall.

Atraído también de una forma irresistible por esa otra biografía posible (la de agente secreto en Marte), Doug mete voluntariamente su cabeza en una máquina que le va a proporcionar, en efecto, unas buenas «vacaciones de sí mismo», al permitirle adentrarse en ramas de su árbol de decisión muy alejadas de su cotidiana existencia de picapedrero. A través de ese poderoso ingenio generador de ficciones, semejantes en todo a lo real, Doug satisfará sus inclinaciones fáusticas. Este no resignarse a llevar una sola vida e intentar mantener activadas trayectorias distintas dentro del árbol de decisión vital es lo característico de las ansias fáusticas. Por extraño que pueda sonar, este apetito por vivir muchas existencias en una sola es completamente normal, y nos entregamos de forma cotidiana a él en los sueños, el consumo de ficciones literarias o cinematográficas, o la ingesta de alucinógenos.

Mario Vargas Llosa ha subrayado, de una forma que yo no sabría mejorar, esta función de las ficciones para dar curso a nuestros deseos de sumar vidas a nuestra vida:

> Porque la vida real, la vida verdadera, nunca ha sido ni será bastante para colmar los deseos humanos. Y porque sin esa insatisfacción vital que las mentiras de la literatura a la vez azuzan y aplacan, nunca hay auténtico progreso.
>
> La fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que deseamos.
>
> Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia[1].

---

[1] M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras,* Seix Barral, Barcelona, 1990, pág. 19.

Siempre hemos tenido las ficciones, pero, en cambio, no disponemos aún de máquinas para efectuar un *ego tour,* como el que le proponen a Douglas Quaid en *Desafío total,* y, por razones que dejaré para el capítulo siguiente, tal vez no usar máquinas así sea mejor que emplearlas.

Lo contrario de este apetito de vidas distintas es el *amor fati,* como ya sabemos: el simple asentir a un instante memorable de nuestra vida implica —por depender tal instante de toda la senda dentro del árbol de decisión que a él condujo— aceptar toda la vida que se ha tenido, quedar contentado por ella sola. Esta contraposición entre *amor fati* y apetito fáustico es advertida por el propio Fausto cuando le dice a Mefistófeles estas muy recordadas palabras de la obra de Goethe:

> Si un día le digo al fugaz momento: «¡Detente!, ¡eres tan bello!», puedes entonces cargarme de cadenas, consentiré gustoso en morir. Entonces puede doblar la fúnebre campana; entonces quedas eximido de tu servicio; puede pararse el reloj, caer la manecilla y finir el tiempo para mí.

El servicio que le ha pedido Fausto a Mefistófeles es «conseguir la corona de la humanidad», disponer de tiempo para ver realizadas en su propia vida todas las existencias que se hallan dispersas en el conjunto del género humano. La señal de que ha renunciado a este desmedido afán sería que se conformara con decir sí a un momento de una sola de esas vidas y descansar en ella. Si tal cosa le llegase a ocurrir, su apetito de vivir habría claudicado y a partir de ese punto tanto le valdría a Fausto morir como seguir viviendo.

Jean-Paul Sartre pensaba que la existencia de una persona se reduce al itinerario que efectivamente recorre en su árbol de decisión, y que, fuera de eso, no hay nada; solo vacías lamentaciones, subterfugios para ocultar la impotencia y el fracaso. Sin piedad y sin contemplaciones, es este el punto de vista que defiende en su célebre conferencia *El existencialismo es un humanismo:*

> ... el hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es por lo tanto más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida. De acuerdo con esto, podemos comprender por qué nuestra doctrina horroriza a algunas personas. Porque a menudo no tienen más que una forma de soportar su miseria, y es pensar así: las circunstancias han estado contra mí; yo valía mucho más de lo que he sido; evidentemente no he tenido un gran amor, o una gran amistad, pero es porque no he encontrado ni un hombre ni una mujer que fueran dignos; no he escrito buenos libros, porque no he tenido tiempo para hacerlos; no he tenido hijos a quienes dedicarme, porque no he encontrado al hombre con el que podría haber realizado mi vida. Han quedado, pues, en mí, sin empleo, y enteramente viables, un conjunto de disposiciones, de inclinaciones, de posibilidades que me dan un valor que la simple serie de mis actos no permite inferir. Ahora bien, para el existencialismo, no hay otro amor que el que se construye, no hay otra posibilidad de amor que la que se manifiesta en el amor; no hay otro genio que el que se manifiesta en las obras de arte; el genio de Proust es la totalidad de las obras de Proust; el genio de Racine es la serie de sus tragedias; fuera de esto no hay nada. ¿Por qué atribuir a Racine la posibilidad de escribir una nueva tragedia, puesto que precisamente no la ha escrito? Un hombre que se compromete en la vida dibuja su figura, y fuera de esta figura no hay nada. Evidentemente, este pensamiento puede parecer duro para aquel que no ha triunfado en la vida. Pero, por otra parte, dispone a las gentes para comprender que solo cuenta la realidad, que los sueños, las esperas, las esperanzas, permiten solamente definir a un hombre como sueño desilusionado, como esperanzas abortadas, como esperas inútiles...[2].

Creo que la visión de Sartre es innecesariamente estrecha, y que los sueños o nuestro apetito de ficciones y de alucinaciones (y también fenómenos como la debilidad de la voluntad) muestran que hay algo más en nosotros que lo que nuestra mera conducta externamen-

---

[2] J.-P. Sartre, *El existencialismo es un humanismo,* Ediciones del 80, Buenos Aires, s/f, págs. 28 y 29.

te constatable permite advertir. La postura de Javier Marías es en este punto opuesta a la de Sartre y, desde luego, condice mejor con lo que llevo expuesto hasta aquí. Permítame que le ceda la palabra:

> Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan solo eso lo que conforma nuestra existencia. Y olvidamos casi siempre que las personas no son solo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse —todas menos una, a la postre—, de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos o tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos o nos abandonó a nosotros. Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser[3].

«La rosa púrpura de El Cairo»[4]

Cecilia (Mia Farrow) y su hermana (Stephanie Farrow) tienen un trabajo esclavizador como camareras en un restaurante. Además de esto, Cecilia atraviesa por una desastrosa vida matrimonial con Monk (Danny Aiello), un tipo brutal, jugador, borrachín, que le

---

[3] Javier Marías, *Literatura y fantasma,* Alfaguara, Madrid, 2001, págs. 112 y 113. Un eco del mismo pensamiento se encuentra en una remembranza de Horacio Quiroga, «Pasada vida o muerte», recuperada en este mismo libro (pág. 315).

[4] Agradezco a Anna Roig Pérez que me advirtiera de lo muy digna de aprovechamiento filosófico que es esta película. Además, estoy en deuda con ella por haber sido la inspiradora involuntaria de todo el proyecto de este libro.

pega, la chulea y, por si todo esto fuera poco, le es infiel. Cecilia escapa de la sordidez de su entorno inmediato refugiándose en las salas del cinematógrafo: se ve varias veces la misma película, conoce las vidas privadas de sus actores favoritos, está pendiente de los últimos estrenos.

En la sala Jewel echan *La rosa púrpura de El Cairo,* una producción RKO. Entre los personajes de la película está Tom Baxter (Jeff Daniels); Tom Baxter, «poeta, explorador, aventurero, de los Baxter de Chicago»: así es como él suele presentarse en el largometraje. Cecilia queda fascinada por la película desde el primer pase (llega a verla hasta cinco veces), y en especial —según le cuchichea a su hermana en el restaurante en que ambas están de camareras— le encanta el actor que hace el papel de Tom Baxter.

El contraste entre su oscura vida real y el aura dorada en que está bañada *La rosa púrpura de El Cairo* (sus aristocráticos protagonistas, su habla y sus maneras sofisticadas, ese adorable Tom Baxter «poeta, explorador, aventurero, de los Baxter de Chicago») es demasiado fuerte, y Cecilia decide abandonar a su desconsiderado marido, que, por otro lado, la necesita más a ella que ella a él. Al poco tiempo, además, es despedida de su trabajo de camarera por su tendencia a soñar despierta y a romper platos mientras lo hace. ¿Adónde va Cecilia entonces? Al cine, por supuesto, a ver una y otra vez *La rosa púrpura de El Cairo;* a tomarse allí unas «buenas vacaciones de sí misma» para entrar en un mundo esplendente, lleno de delicadas figuras de celuloide con las que se siente más afín que con cualesquiera de las que se tropieza en su vida real.

En la quinta ocasión en que Cecilia está viendo la cinta, uno de sus personajes, precisamente Tom Baxter, se percata de que una chica de la sala no se ha perdido ninguna sesión desde el estreno y, saliéndose del guión, empieza a dirigirse a ella a través de la pantalla. (Confieso mi babosa admiración por este golpe de efecto del guión, al que luego Woody Allen sabe extraer todo el partido que se merece.) Sin más ni más, Tom Baxter atraviesa la pantalla y entra en el mundo real para saludar a su admiradora. Sucede aquí lo contrario que en *Desafío total:* si Doug Quaid trata de pasar de la realidad a un

mundo virtual, Tom Baxter hace el camino en sentido inverso, y desde un mundo fabulado ingresa en la realidad.

El desconcierto entre los espectadores de la sala no es menor que el que cunde entre los demás actores del largometraje, que se toman mortalmente a mal que les haya abandonado uno de los pilares de su historia. Hay que decir que Tom Baxter está exultante por haber huido de ese mundo de celuloide en que se veía obligado, día tras día, a repetir las mismas frases, en los mismos escenarios y con los mismos compañeros de reparto. Su ansia fáustica de salir de ese reducto asfixiante y experimentar otras vidas es lo primero que le confiesa alborozado a Cecilia: «¡Soy libre! ¡Después de dos mil representaciones de monótona rutina, soy libre!». Quizá solo a Woody Allen se le podría ocurrir que los personajes de ficción tienen aún más motivos que los seres de carne y hueso para sentir un feroz apetito de salir de esa existencia en que su creador les ha confinado para siempre. «La gente real desea una vida ficticia, y los personajes de ficción, una vida real», sentencia alguien en otro momento de la cinta.

¿Qué pasa mientras tanto al otro lado de la pantalla y en la sala de cine? Los demás actores de *La rosa púrpura de El Cairo* se empiezan a quejar de que ellos no pueden escapar de la película y, a falta de una de las patas del guión, se ven obligados a improvisar y a discutir entre ellos qué van a hacer sin Tom. Del lado de acá de la pantalla, la acomodadora de la sala sugiere al dueño del cine que, a la vista de que todo se ha salido de madre, quizá lo mejor sea apagar el proyector. «¡No, no apaguen el proyector! —pide espantado uno de los personajes de la película—. ¡No! ¡Si se va la luz, desaparecemos todos!». Es este un divertidísimo momento berkeleyano. Quizá usted no lo sepa, pero el filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753) tenía una curiosísima, casi extravagante, concepción de cómo era el mundo: creía que la realidad era como el mundo que transcurre en el interior de una película; un universo inmaterial hecho de las ideas o fotogramas proyectados continuamente por la mente de Dios. De tal modo que, si Dios dejara de proyectar esos fotogramas, la realidad se evaporaría como un sueño, con todo lo que en ella estuviera conteni-

do. (Berkeley lo expresa en otros términos —menos cinematográficos—, pero la idea de fondo es esta.)

El caudal de experiencias de Tom Baxter para habérselas con el mundo real es muy reducido y se limita de hecho a lo que ha aprendido en su película. No conoce el sabor de las palomitas (que tantas veces ha visto comer a los espectadores desde su lado de la pantalla), se queda asombrado de que el dinero que lleva encima no sirva para nada en el mundo en el que ahora vive, como también de que los coches no arranquen sin una llave de contacto (como sí pasa en las películas), o de que no haya un fundido en negro después de besar a Cecilia (otra norma cinematográfica: tras besar a una chica *debe* haber un fundido en negro), etc. Este encantador e ingenuo hombre de celuloide está, a pesar de todo eso, maravillado de haberse conseguido encarnar y poder transitar por una realidad *abierta,* fuera del universo determinista y cerrado de la película en que hasta entonces se movía circularmente, en un «eterno retorno de lo mismo».

Uno de los primeros usos que da a su recién estrenada libertad es declarar su amor a Cecilia. Ella no está acostumbrada a que un hombre la trate con tanta exquisitez, algo que siempre había deseado íntimamente, y termina enamorándose del cándido Tom Baxter. Pero intenta también explicarle algo del funcionamiento del mundo real. Aquí la gente envejece, y muere, y nunca encuentra el verdadero amor, le dice a Tom mientras baila con él.

Hay otro momento netamente berkeleyano cuando ambos entran en una iglesia.

> —¿Crees en Dios, verdad? —le pregunta Cecilia.
>
> —¿Y Dios qué significa? —es la respuesta-pregunta de él—. *(Cecilia no puede por menos de sonreírse ante tanta ingenuidad, expresada además con semejante franqueza.)*
>
> —La razón de todo, del mundo, del universo —le dice, ya en serio, Cecilia.
>
> —¡Ah, ya comprendo! Como los que escribieron *La rosa púrpura de El Cairo:* Irving Sachs y R. H. Levine, los guionistas que colaboran en la película.

—No, no. Estoy hablando de algo mucho más grande que eso —le aclara Cecilia, que se da cuenta de que Tom sigue pensando en términos de su propio universo fílmico—. No, piensa un momento: la razón de *todo*. De otro modo, sería como una película sin argumento, sin desenlace final feliz.

¡Con cuánta sencillez captura en estas frases Woody Allen la concepción idealista del mundo (me refiero a idealismo metafísico, no a idealismo moral), según la cual lo primero que existe —y de lo que todo lo demás depende para existir— es un ser inmaterial, un Dios providente, que es a la vez guionista, productor y director de la enorme película del mundo, a la que tiene reservado un final feliz por mor del cual todo cuanto de malo suceda en esa película acabará siendo para bien! Casi la entera teodicea cristiana envasada en unas pocas líneas de guión. (La teodicea es la teoría de la justificación del mal existente en un mundo creado y controlado por un Dios supuestamente omnipotente y benefactor, que pudo ahorrarnos —si en verdad lo hubiese deseado— todas las inclemencias sin cuento que en él pasamos.)

Las demás magias de este largometraje desbordante de fantasía y buen gusto es mejor que usted las disfrute por sí mismo.

Sacerdocios rivales

Hay dos grandes enemigos de la ambición fáustica, como reconoce el propio Fausto de Goethe: uno de ellos es la conformidad con la propia vida (el *amor fati),* y el otro es el tiempo. Porque una cosa es fabular vidas posibles y otra muy distinta querer meter todas ellas en nuestro intervalo vital, y tratar de hacerlas realidad al unísono. Este tipo de ambición fáustica puede acabar trágicamente, como pone de manifiesto *Las zapatillas rojas.*

Lo que nos cuenta *Las zapatillas rojas,* la película de Michael Powell y Emeric Pressburger, es el modo en que Julian Craster (Marius Goring) y Boris Lermontov (Anton Walbrook) se disputan el cuerpo

y la voluntad de Victoria Page (Moira Shearer). Julian Craster es un joven y muy capacitado compositor musical; Boris Lermontov, el exigente y casi despótico dueño de una compañía de ballet; y Victoria Page, una bailarina cuya estrella está en ascenso.

Para el empresario Lermontov, el ballet no es únicamente un negocio, sino una «religión», como dice casi al comienzo de la cinta. No, no piense que es afectación: Lermontov cree sinceramente en lo que proclama. Tras diversas vicisitudes, en cuyo detalle no entraré, tanto Victoria Page como Julian Craster acaban enrolados en la compañía de ballet de Lermontov; Victoria Page como *prima ballerina* y Craster como segundo director de orquesta. Lo que verdaderamente no se puede pasar por alto es que los tres, cada uno en su parcela, buscan la perfección implacablemente; y eso les hace tener unas relaciones muy intensas con el tiempo: ninguno de los tres quiere perderlo y cada uno desea consagrarlo por entero a su arte respectivo.

Por ejemplo, ya el primer día en que el joven Craster ejerce como segundo director, convoca una hora antes a los músicos de la orquesta para pulir con ellos algunos aspectos de la partitura *Corazón de fuego,* de la que él mismo es autor. Y a Lermontov le saca de sus casillas (y le apena) que Irina Boronskaja (Ludmilla Tchérina), la *prima ballerina* que hasta entonces ha tenido en su compañía, haya decidido «colgar las zapatillas» para casarse. Es el tipo de cosas que no soporta: invertir su tiempo (más aún que su dinero) en alguien que luego abandona el sacerdocio de la danza para entregarse a una existencia más plana y apacible, menos ambiciosa.

> —Hay cosas que no se pueden compaginar —afirma con absoluta convicción Lermontov—. La bailarina que opta por entregarse en los fáciles brazos del amor no podrá ser nunca una gran bailarina. *Nunca.*
>
> —Lo que dices es cierto, Boris —reconoce Grischa, el maestro del cuerpo de baile [Léonide Massine]—. Pero piensa por un momento que no se puede cambiar la condición humana.
>
> —¿No? —responde con retintín Lermontov—. Creo que se puede hacer algo mejor: ignorarla.

Lermontov pronto empieza a pensar en Victoria Page para ocupar el lugar de la Boronskaja. La ha contemplado con ojos de fuego en una representación de *El lago de los cisnes* en un teatro de segunda fila. No es erotismo lo que enciende su mirada, sino las facultades en movimiento que su ojo experto advierte en Victoria (Vicky) y que desperezan en él su instinto de Pigmalión, de escultor de bailarines.

Lermontov propone luego a Craster que componga música para un ballet inspirado en el cuento de Hans Christian Andersen *Las zapatillas rojas*. Ya tenemos a los tres pilares de la historia (Vicky Page, Julian Craster y Boris Lermontov) embarcados en el mismo proyecto.

> —Es la historia de una hermosa muchacha —así explica Lermontov a Craster lo esencial del cuento de Andersen— obsesionada con la idea de asistir a un baile calzada con zapatillas rojas. Consigue las zapatillas y va al baile. Al principio todo va bien y es feliz. Cuando cae la noche, se siente cansada y quiere regresar a su casa, pero las zapatillas no están cansadas; las zapatillas rojas no se cansan *nunca*. Y la llevan bailando por la calle, a través de campos y bosques, por valles y montañas, noche y día. Y pasa el tiempo, pasa el amor; la vida también pasa. Pero la hermosa muchacha no cesa de bailar.
>
> —¿Qué ocurre al final? —pregunta Craster.
>
> —Al final ella muere.
>
> —Sí, lo recuerdo.

El estreno de *Las zapatillas rojas* tiene por fin lugar, y es un éxito completo. La música, la orquesta, el cuerpo de baile: todo ha rodado a la perfección a pesar de las inquietudes lógicas del día de estreno. Lermontov se decide a lanzar a Vicky Page al estrellato, y lo consigue. Se convierte en la sensación de la temporada de danza.

La tragedia empieza a incubarse cuando, con el trato y la frecuentación, Vicky Page y Julian Craster acaban enamorándose el uno del otro. Lermontov empieza a fruncir el ceño ante una historia que no es nueva para él; comienza a ver defectos, quizá imaginarios, en las actuaciones de Vicky, y su mirada de perfeccionista se desespera. Convoca en su despacho a Julian Craster:

—¿Es cierto lo que se dice de usted y la señorita Page? —le pregunta sin más rodeos. [...]

—Sí, nos queremos.

(Lermontov cierra consternado los ojos tras ver confirmada su negra sospecha: tampoco Victoria Page parece que vaya a conseguir esquivar las seducciones que se interponen en el estrecho y escarpado camino hacia el virtuosismo.)

—Ya —prosigue Lermontov—. ¿Vio usted cómo bailaba la señorita Page *El lago de los cisnes? (Se refiere a la representación más reciente de su compañía.)*

—Yo dirigía.

—¿Y qué le pareció?

—Fue la interpretación más deliciosa que he visto en mi vida.

—Fue *lamentable* —le interrumpe, colérico, Lermontov—. ¿Y sabe por qué fue lamentable? Porque ni su mente ni su corazón estaban en la escena. Estaba soñando. *(Aquí Lermontov hace un gesto de elegante desdén.)* Y soñar es un lujo que no permito en mi compañía. La señorita Page desea ser una gran bailarina. ¿Le ha hablado de sus ambiciones?

—Sí —balbucea Julian.

—Señor Craster, aún no es una gran bailarina, y jamás llegará a serlo si descuida su arte y se entretiene con absurdos devaneos.

—Señor Lermontov —le responde Julian—, usted no lo entiende. Nos queremos *de verdad.*

—En cuanto a usted —prosigue Lermontov afectando no haberle oído—, he visto por encima su última partitura.

—¿Y...?

—Y me parece francamente mala.

Lermontov está en la convicción de que el amor es un óxido que corroe el arte, cualquier forma de arte. Despide a Craster de su compañía y suspende la nueva representación. En su cruzada en favor del arte como religión monoteísta, mantiene poco después la siguiente conversación con Vicky Page:

—Craster ha cometido el error de obstaculizar mis proyectos —empieza Lermontov—. Y no puedo permitírselo.

—Una vez le dije, señor Lermontov —le replica Vicky, sabiendo perfectamente a qué se está refiriendo el otro—, que lo único importante en mi vida era bailar.

—Y así ha de ser, Vicky.

—Pero si Julian se va, me iré con él.

—¿Y puede decirme qué va a hacer? —pregunta Lermontov torciendo el gesto.

—Bailar en cualquier compañía.

—Ah, le será fácil —admite él—, gracias a la fama que yo le he dado.

(Vicky baja los ojos, admitiendo el reproche implícito en esas palabras.)

—Eso suponiendo que yo quiera rescindir su contrato —continúa Lermontov, amenazante—. Pero, en caso de que lo hiciera, todo sería distinto.

—Lo sé perfectamente, señor Lermontov.

—Yo puedo hacer de usted la más famosa bailarina que haya conocido el mundo. ¿Lo cree usted?

—Sí, lo creo.

—¿Y eso no significa nada?

—Ya sabe lo mucho que significa para mí —responde sinceramente, más con los ojos que con la mirada, Vicky.

Pero Lermontov sabe que esa condición humana, que él ha decidido ignorar, es muy poderosa, y aún desconfía. Y con toda razón, porque en la siguiente escena Vicky parece haber tomado partido por el amor y le anuncia a Julian que se va con él. Al cabo de poco tiempo, Lermontov recibe un telegrama en que se le comunica el reciente casamiento de Vicky y Julian en Londres. Lermontov parece que ha sido derrotado de nuevo por la correosa condición humana y, en un ataque de ira, rompe de un puñetazo el espejo de su lujosa habitación.

Enseguida nos enteramos de que Vicky y Julian *no* están felizmente casados. Sí, es cierto, abunda la pasión entre ellos, pero eso no parece bastar. En un momento en que Julian está ausente, Vicky acaricia sus zapatillas de bailarina escondidas en un cajón. Su matri-

monio está sutilmente envenenado por el deseo inextinguible de recuperar la vida de artista que una vez tuvo y a cuyo abandono no se resigna. Julian ha conseguido congeniar sin tantos problemas su condición de compositor y de hombre casado. Es Vicky quien lo tiene más difícil: no ha dejado de estudiar, de ensayar, pero cada vez baila menos en público... Y Lermontov lo sabe. En una charla que, tras mucho tiempo de separación, tiene con Vicky, toca hábilmente este punto sensible:

> —¿Dejaría [Julian] de componer si usted se lo pidiese? —le pregunta.
>
> —No lo sé.
>
> —Sí lo sabe.
>
> —No se lo puedo pedir.
>
> —¡Y él a usted sí! —le espeta Lermontov—. ¿Sabe reconocer su sacrificio? *(Silencio embarazoso de ella.)*
>
> —Estamos preparando un nuevo ballet —la tienta Lermontov—. Llevamos trabajando en él varias semanas. *(Los ojos de ella se iluminan como bengalas.)* Nadie ha vuelto a bailar *Las zapatillas rojas* desde que usted se fue, y nadie lo hará. Póngaselas otra vez, Vicky, y baile con nosotros.

Vicky vuelve a calzarse las zapatillas rojas. Cuando está a punto de hacer su *rentrée* ante el gran público, irrumpe en el camerino su marido Julian Craster, con el rostro desencajado. En el Covent Garden de Londres se estrena esa misma noche su última composición y ha renunciado a dirigir la orquesta para viajar al continente y recuperar a su esposa. Hemos llegado a la escena clave de la película, y vale la pena consignarla en su integridad:

> —Vamos, decídete —Julian se arroja a los pies de Vicky, suplicante—. ¡Decídete! Todo irá bien, amor mío. A las ocho sale un tren para París. Nos iremos en él. Cámbiate de ropa enseguida.
>
> —¡Pero bailo esta noche! —le responde Vicky, asustada.
>
> —¡Qué importa!

(En este punto irrumpe Lermontov en el camerino.)

—Buenas noches, señor Craster. ¿No le estarán echando de menos en el Covent Garden? —le pregunta irónico.

—Por amor de Dios, déjenme sola —suplica Vicky; y gira el rostro hacia su esposo—: ¡Espera a que acabe la representación, por favor!

—Será demasiado tarde —dice Julian otra vez con el rostro descompuesto.

—*Ya* es demasiado tarde —le confirma Lermontov, que a continuación se acerca a Vicky—. ¡Dígale por qué lo abandonó!

—No, yo no lo he abandonado —se defiende Vicky, crispada.

—Sí, lo ha hecho. Nadie puede vivir dos vidas, y la suya es el baile.

—¡Conmigo podrás bailar donde quieras, Vicky! —le promete Julian, angustiado.

—¿Se conformaría ella con algo que no fuese lo mejor? —sigue sin piedad Lermontov—. ¡Con usted nunca sería una gran bailarina! ¿Sería usted capaz de llevarla a la cúspide? ¡Nunca! Desde que usted se la llevó, ¿por qué cree que he esperado, día tras día, el momento propicio para recuperarla?

—Porque tiene celos —responde Julian.

—¡Sí! —reconoce Lermontov—. ¡Es verdad, pero unos celos que usted no puede comprender! [...]

—¡Decídete, Vicky! —la apremia Julian.

—Te quiero, te quiero solo a ti —dice Vicky, llorosa y arrodillada en el suelo.

—Pero prefieres esto —y Julian señala las zapatillas rojas.

—¡No lo sé, no lo sé! —Vicky llora con mayor desesperación y se tapa el rostro con las manos.

—Si se marcha con él, no volveré a admitirla —amenaza Lermontov—. ¡Nunca!

—¡Vicky, Vicky! —implora por su lado Julian—. ¿Quieres destruir nuestro amor?

—¡Eso es solo una frase! —comenta despectivo Lermontov—. Está bien, vaya, vaya con él. Conviértase en un ama de casa con una docena de hijos, y deje de bailar *para siempre.*

Tironeada en direcciones opuestas por dos hombres que la quieren en exclusiva (aunque, como es obvio, de manera muy distinta), Vicky parece una tela desgarrada en dos mitades. Se ha quedado por fin sola en su camerino, indeciblemente angustiada por no poder servir a dos divinidades rivales y celosas (el arte en sus más altas cotas de virtuosismo y la vida familiar, encarnadas cada una de ellas en Lermontov y Julian); y de repente, como en el cuento de Andersen, las zapatillas rojas que lleva puestas parecen moverla a ella sin que pueda hacer nada por controlarlas. Corre, corre como una exhalación, arrastrada por las zapatillas, que la llevan hasta la estación de ferrocarril en la que Julian, abatido, está a punto de tomar el tren de regreso. Pero las zapatillas no quieren conducirla hacia Julian, tampoco hacia Lermontov, sino hacia una barandilla desde la que la arrojan al vacío al paso de un tren. Allí queda arrollada, ante la mirada de desesperación de su esposo. «Señoras y señores —anuncia conmovido Lermontov al público del teatro que aguarda el comienzo de la sesión—, lamento comunicarles que Victoria Page no podrá bailar esta noche.»

Ars longa, vita brevis. Las zapatillas rojas arrastraron a la hermosa bailarina como la interminable búsqueda de la excelencia arrastra a quien va tras ella. Pero la excelencia absorbe tiempo, y la escasez de nuestro lapso vital hace que la persecución despiadada del virtuosismo en un arte o actividad exigentes sea incompatible con la codicia fáustica por alcanzar ese virtuosismo en otras ocupaciones para las que nuestras dotes también nos predisponen. No se puede tener todo lo bueno a la vez. Creer que sí es padecer otra forma, distinta del autoperfeccionismo compulsivo, de tentación del bien.

16
La preferencia ética por vivir en un mundo real. I
Matrix, Desafío total

El mundo sensible y el mundo inteligible

Prescindiendo de la estética futurista y de las psicodélicas artes marciales, el asunto de *Matrix* parece sacado de la metafísica platónica. Uno puede tener una imagen globalmente desfavorable de Platón —como le ocurre a quien esto escribe, me parece que ya se ha dado cuenta—, pero hay que reconocer que cuando uno abre la *República* por su Libro VII se encuentra con algunas de las páginas más justamente célebres de toda la historia de la filosofía. En ellas se nos cuenta el mito de la caverna, un relato ficticio con el que Platón, que era un excelente comunicador cuando se lo proponía, trata de hacernos llegar, mediante una narración enormemente plástica y llena de viveza, un mensaje profundo y desazonante acerca de la realidad.

Platón nos pide (por boca de Sócrates, su portavoz habitual en los diálogos platónicos) que nos imaginemos a la humanidad como una serie de prisioneros amarrados con argollas por las piernas y el cuello de manera que solo pueden mirar hacia delante, hacia un muro de piedra en blanco. Por encima y detrás de ellos arde un fue-

go, y entre ellos y el fuego discurre un camino, por el cual bajan unos hombres que llevan todo tipo de objetos; las figuras de tales objetos (pero no sus portadores) se proyectan sobre el muro de enfrente, como en un teatro de sombras chinescas. Fijos como están, los prisioneros no ven otra cosa desde su infancia que esas sombras proyectadas en el muro que tienen delante, y suponen, claro está, que esas sombras son cosas reales; de hecho, las únicas cosas reales que conocen. Imaginemos a continuación que uno de los prisioneros se libera de sus argollas, se yergue y gira su cabeza. La experiencia será dolorosa porque, acostumbrado como está a mirar solo sombras, se sentirá deslumbrado por el resplandor de la hoguera, y tal vez vuelva en los primeros momentos sus ojos atormentados hacia el muro, a ese teatro de sombras chinescas que hasta entonces había tomado como lo único real. Pero la curiosidad acabará por vencer el sufrimiento y no tardará en volver a mirar lo que había a sus espaldas y, tras el primer momento de estupefacción, su mente empezará a aceptar que los objetos que empieza a vislumbrar, todavía penosamente, a la luz de la hoguera, son más reales que sus proyecciones sobre el muro.

Supongamos que uno de esos enigmáticos porteadores de objetos, que antes se movía detrás de él, le arrastra a la fuerza por el escarpado sendero que conduce fuera de la cueva, al exterior. La experiencia del desencadenado será aún más traumática si cabe que cuando se deshizo de sus ataduras y contempló los objetos del interior de la caverna y el fuego que en ella ardía: ahora tiene por primera vez delante un mundo aún más real y diáfano que el que había dentro de la cueva. De hecho, una vez fuera, esperará a que se haga de noche para separar las manos de sus ojos y comenzar a ver lo más tenue: las sombras o los reflejos en el agua de las cosas del mundo exterior; solo después contemplará de frente las cosas mismas. El cielo preferirá también mirarlo al principio de noche, a la luz de las estrellas o de la luna, antes de observarlo a plena luz del día. Y lo último que se atreverá a mirar cara a cara será el sol mismo. Pronto llegará a la comprensión de que el sol es el responsable de la luz que hace visible el mundo

exterior en su totalidad, y que es también la causa indirecta de cuanto veía en la caverna.

Una vez que ha hecho tan abrumadores descubrimientos, da en recordar su existencia anterior y lo que en ella tenía por verdadero, y se siente movido a piedad hacia sí mismo y hacia sus compañeros de cautiverio. Esa piedad, unida al afán de revelarles lo que ahora sabe, le induce a regresar a la lóbrega caverna. Cuando lo hace, y empieza a descender por el empinado camino que previamente recorrió en sentido inverso, sus ojos han de adaptarse ahora a la oscuridad en la que antes vivía cómodamente, sin percatarse de ella. Al empezar a distinguir los objetos de ese mundo subterráneo se siente aterrado por la lúgubre y estrecha existencia que hasta entonces había llevado, metido en ese submundo poblado de sombras. Experimenta con mayor fuerza aún lo acuciante de su misión: tiene que liberar a sus compañeros de las cadenas; pero estos, al escuchar el relato de su viaje a una realidad mucho más nítida y verdadera fuera de la caverna, lo toman por un chiflado; y cuando insiste en liberarlos a la fuerza de sus ataduras para que vean lo que él ha visto, se resisten y acaban por querer matarlo como si de un lunático peligroso se tratara.

Hasta aquí el mito de la caverna, cuya clave interpretativa nos ofrece el mismo Platón. La prisión bajo tierra es el mundo sensible, el único mundo que la mayoría de los mortales conocemos y tenemos por auténtico. El prisionero que se desata de la ignorancia a la que los demás están uncidos es el filósofo que, por curiosidad y amor al saber, emprende el penoso ascenso desde el mundo sensible, en que sus compañeros viven instalados, al mundo inteligible, en que habitan las Formas o Arquetipos de las cosas, los objetos universales que constituyen la única y auténtica realidad. En el mundo sensible hay caballos, que se diferencian entre sí por el color de su pelaje, por su alzada, por su edad, por su velocidad en carrera, etc. Pero hay algo que, por encima de esas diferencias, hace que un caballo se asemeje a otro y que a los dos les llamemos con la palabra «caballo». Lo que hace que todos los caballos se parezcan entre sí es la Forma de Caballo, el Caballo esencial y con mayúscula, respecto del cual todos los caballos que observamos son

copias desvaídas y de baja calidad, participaciones imperfectas de la esencia de caballo. Ese Caballo arquetípico existe solo en el mundo inteligible; inmóvil, por estar embebido en su propia perfección; y también intemporal, ajeno al desgaste que el curso del tiempo trae consigo: la Forma de Caballo ha existido y existirá por siempre, antes de que hubiese un primer caballo en la Tierra y después de que se haya extinguido el último.

Platón —y esta es otra parte de la misma historia— estaba en la idea además de que el alma puede vivir disociada del cuerpo (pensaba que era así incluso como vivían las almas la mayor parte del tiempo). Cuando el alma está de este modo desligada de su cárcel corporal atraviesa rauda el universo y se posa como una paloma en el dorso del cielo, desde donde puede contemplar embelesada el mundo de las Formas puras: desde allí ve la Forma de Caballo, la Forma de Hombre y, sobre todo, la Forma de Bien, que es «el sol» del mundo inteligible, la emperatriz de las Formas (y que corresponde al sol del mundo fuera de la caverna, ese sol que el prisionero desamarrado experimenta como último grado y como postrera revelación de la sabiduría). Algunas almas tienen, no obstante, problemas para mantenerse en ese estado de contemplación extática de los objetos universales y acaban despeñándose del ápice del cielo para caer en una cárcel corporal. Cautiva quizá en un cuerpo humano, al que dota de vida desde el momento en que queda en él aprisionada, el alma se abre al exterior a través de los órganos de los sentidos, que le deparan un mundo disminuido (el mundo de las cosas sensibles, un mundo aparente donde hay caballos que se mueven, camas que quedan desvencijadas con el transcurso del tiempo, seres humanos de aspecto muy distinto entre sí, etc.); poblado, en suma, por simulacros desmedrados de las Formas que el alma vio en toda su pureza cuando era libre e inmaterial. Los objetos sensibles, por parecerse, aunque sea muy imperfectamente, a los Arquetipos del mundo inteligible, hacen que el alma recuerde y evoque la esplendente visión que tuvo de estos últimos cuando estaba encaramada en la cúspide del firmamento, antes de precipitarse al mundo sublunar y quedar enclaustrada en un cuerpo perecedero. El conocimiento, según esto, no consis-

te para Platón en otra cosa que en el recuerdo de las Formas puras y perfectas divisadas por el alma antes de encarnarse.

Al morir el cuerpo, el alma lo abandona y pasa a ocupar otro, dentro del cual vive una nueva vida. No obstante, en este ciclo de reencarnaciones o migraciones de un cuerpo a otro, el alma puede vivir vidas elevadas, entregadas al conocimiento, es decir, al heroico y doloroso ascenso desde el mundo sensible (el mundo de la caverna) a la contemplación del mundo inteligible y de las Formas que en él residen; y es esta contemplación filosófica lo que acaba redimiendo a algunas almas de la postración en que han caído y, con el paso del tiempo, les permite desencarnarse por completo y recuperar así la prístina condición inmaterial de que antes gozaron, como espíritus puros.

La idea de la reencarnación, que se extendió simultáneamente durante el siglo VI a. C. por Grecia y la India (hinduismo, budismo), tiene al parecer su origen en las prácticas del chamanismo siberiano. El chamán es el individuo psíquicamente inestable que, mediante ciertos rituales, es capaz de separar su mente de su cuerpo y hacer que la mente viaje, en especial al mundo de los espíritus. En estas excursiones psíquicas se entiende que el alma adquiere una sabiduría supranormal, que capacita al chamán para adivinar el futuro, para narrar con exactitud el pasado y también para curar por medios mágicos. Se suponía asimismo que el alma de un chamán muerto podía ingresar en un chamán vivo y reforzar de este modo su sabiduría y su poder. Ambas creencias, la de la capacidad de disociar la mente del cuerpo y la de la incursión de las almas de los chamanes muertos en las de los chamanes vivos, dieron pie a la noción de reencarnación. Es interesante hacer notar que, en un principio al menos, la reencarnación no era entendida como un castigo por culpas cometidas en vidas anteriores, sino como un privilegio o señal de fuerza; solo más tarde quedó establecido que *todas* las almas se reencarnaban, y que la reencarnación no era un beneficio, sino una carga. A este cambio de apreciación debió de contribuir la doctrina puritana de los órficos (que sería luego aceptada por los pitagóricos y por Platón), según la cual el alma es el «huésped divi-

no» del cuerpo, en el que se encuentra ignominiosamente confinada contra su voluntad[1].

Tras esta recapitulación rápida de algunos aspectos centrales de la metafísica platónica, podemos ya entrar en la sala de cine para ver *Matrix*.

El despertar de Neo

Thomas Anderson (Keanu Reeves) es un joven empleado de una de las mayores empresas de *software* del planeta, que se dedica en sus ratos libres a la lucrativa tarea de piratear y vender programas informáticos; cuando está en estos menesteres se hace llamar a sí mismo «Neo», y así lo llamaremos nosotros también a partir de ahora.

Hace tiempo que Neo está trastornado por un vago presentimiento, que lo atormenta y aísla del trato con los demás: el presentimiento de que puede estar viviendo en un sueño y no en el mundo real. Es quizá la forma más natural de poner de manifiesto lo difícil que puede ser en ocasiones diferenciar entre un mundo ilusorio (pero que se nos presenta con la misma fuerza y viveza que el real) y el mundo auténtico. Heráclito, un filósofo griego que vivió en el siglo VI a. C. y de cuyos escritos solo nos han llegado fragmentos, decía en uno de ellos: «Los despiertos comparten un mundo único y común, mientras que cada uno de los que duermen se encierra en su mundo particular». ¿Cómo sabemos distinguir el mundo real del soñado? Decimos que hemos soñado porque despertamos y, al despertar, las experiencias alucinadas durante el sueño se desvanecen. Además, como sostenía Heráclito, esas experiencias son privadas; nos damos cuenta, al comentar nuestros sueños con otros, de que los demás no las han tenido. Matrix es una fábrica de sueños especial, porque la alucinación es compartida y porque la mayor parte de las personas no despiertan nunca de ella. Por ambos motivos, el mundo dentro de Matrix es indiferenciable de la realidad.

---

[1] Para quien desee saber más de todo esto, le aconsejo consultar el capítulo 5 del libro de E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional,* Alianza Editorial, Madrid, 1980.

Solo unos pocos han escapado de ese sueño inducido y vivido multitudinariamente, y saben que hay una vida fuera de Matrix; que de Matrix también se puede despertar. A partir de ahora los llamaré los «filósofos» o los «despiertos», pues para Platón el filósofo es precisamente el que sabe diferenciar el mundo aparente y cotidiano de la realidad auténtica, cuya presencia pasa inadvertida para la mayoría, siempre dormida frente a ella.

El primer contacto de Neo con el comando filosófico se produce cuando conoce a la guapa Trinity en una discoteca. Trinity (Carrie-Anne Moss) le presenta después a Morfeo, el jefe del comando. No creo que este nombre esté escogido accidentalmente. En la mitología griega, Morfeo es hijo de Hipnos (el sueño), y representa, más que el sueño en sí, las diversas formas que vemos aparecer en los sueños. Es un nombre irónico, por lo tanto, pues la misión de Morfeo es la de despertar de su sueño a otros; en especial, a Neo, el «Elegido», al que lleva buscando toda su vida. El encuentro con Morfeo (Lawrence Fishburne) tiene lugar todavía dentro de la caverna, en el interior del mundo virtual creado por Matrix. Le aclara a Neo que está al corriente de sus difusos presentimientos: «Estás aquí porque sabes algo, aunque lo que sabes no lo puedes explicar, pero lo percibes. Ha sido así durante toda tu vida. Algo no funciona en el mundo; no sabes lo que es, pero ahí está, como una astilla clavada en tu mente, y te está enloqueciendo. Esa sensación te ha traído hasta mí».

La oscura sensación de Neo es la de que su existencia ha estado sumergida en un sueño del que experimenta el deseo, cada día más acuciante, de despertar. Morfeo le confirma que sus intuiciones son acertadas:

> —[Matrix] es el mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad.
>
> —¿Qué verdad?
>
> —Que eres un esclavo, Neo; igual que los demás, naciste en cautiverio, naciste en una prisión que no puedes ni saborear ni oler ni tocar. Una prisión para tu mente.

A continuación, Morfeo le ofrece dos pastillas: una azul, para quedarse por siempre en Matrix; y otra roja, para escapar hacia otra realidad fuera de Matrix. Neo toma la pastilla roja, y la primera señal de que está atravesando una barrera es otra de las metáforas favoritas para expresar la diferencia entre lo real y lo aparente: la metáfora del espejo, un espejo como el que Alicia, el personaje de Lewis Carroll, atraviesa para encontrarse al otro lado con un mundo totalmente distinto, con personajes singulares que viven según reglas también muy singulares. Neo toca con el dedo un espejo de cristal viscoso, que pronto le invade el cuerpo, pecho arriba, hasta inundarle el cuello y estar a punto de provocarle un paro cardiaco. Mientras pasa por esta desasosegante experiencia, Morfeo le continúa hablando con voz tranquila: «¿Alguna vez has tenido un sueño, Neo, que pareciese muy real? ¿Qué ocurriría si no pudieses despertar de ese sueño? ¿Cómo diferenciarías el mundo de los sueños de la realidad?».

Todo esto le sirve a Neo de advertencia de que está a punto de despertar del mundo que hasta entonces tenía por verdadero (con lo que ese mundo se revelará desde ese momento como una ilusión, como una apariencia) a otro mundo que es el auténtico; y que lo es se notará en que *de este último ya no podrá despertar.*

La realidad fuera de la caverna

Hay que reconocer que el mundo real es desolador y poco tiene que ver con el mundo platónico de las Formas en cuya contemplación se embelesaba el alma desde el ápice del firmamento. Los humanos, cuando son vistos fuera de la ilusión generada por Matrix, se encuentran inmovilizados en cámaras, con sus cuerpos acribillados de electrodos y embebidos en una sustancia gelatinosa que recuerda el líquido amniótico. Neo mismo despierta a ese mundo con el aspecto de un feto talludito, desnudo y sin pelo. Es desconectado de los electrodos (que penetraban en su cuerpo y a través de los cuales recibía las sensaciones inducidas por Matrix) y empieza a tener las

primeras impresiones auténticas de su vida. Es trasladado a la nave *Nabucodonosor,* el aerodeslizador pirata (de aspecto un tanto herrumbroso, por cierto) comandado por Morfeo. «Bienvenido al mundo real», saluda Morfeo a un Neo a punto de perder la consciencia después de tan tremendo trauma.

Como ha estado inmovilizado toda su vida, los músculos de Neo se encuentran atrofiados y se los rehabilitan en lo que parece ser una sesión salvaje de acupuntura: vemos a Neo con el cuerpo asaeteado de agujas, como si de un enorme acerico se tratara. «¿Por qué me duelen los ojos?», pregunta Neo. «Jamás los habías usado», es la respuesta de Morfeo.

Cuando ya está en condiciones de moverse por sí mismo, Morfeo presenta a Neo a los siete restantes miembros de la tripulación del *Nabucodonosor,* de los que nos interesan sobre todo tres: Trinity, la guapa Trinity (a la que ya conocemos), Cifra (Joe Pantoliano) y Tanque (Marcus Chong). Tanque es el operador; permanece siempre en el *Nabucodonosor* y es el encargado de transportar las mentes de sus compañeros a Matrix mientras sus cuerpos permanecen inertes en la nave. Morfeo y los suyos tienen sus propios programas simuladores de realidad; programas ajenos a Matrix pero que, como Matrix, emiten señales eléctricas interpretadas por el cerebro como señales sensoriales de un mundo externo y aparentemente real. Tanque también puede introducir las mentes de sus amigos en esos programas de realidad virtual y sacarlas de ellos. La salida mental de Matrix, en cambio, tiene lugar siempre a través de líneas de telefonía fija. Nos falta hablar de Cifra..., pero vale más esperar un poco para conocerlo mejor.

Cuando, poco después, Neo recibe una rápida instrucción en artes marciales, comprueba que tanto cuando entran en Matrix como cuando lo hacen en sus propios programas informáticos, Morfeo, su gente y él mismo separan su mente de su cuerpo al modo chamánico: el cuerpo permanece inmóvil en el aerodeslizador mientras la mente vive y se mueve dentro del programa informático. Pero hay una diferencia: en los programas de Morfeo te puedes caer desde un rascacielos y seguir vivo. ¿Ocurre lo mismo en Matrix? «Si te matan en

Matrix, ¿mueres aquí [en la nave]?», pregunta Neo. «El cuerpo no puede vivir sin la mente», es la lacónica contestación de Morfeo.

Morfeo muestra por fin a Neo el aspecto de la realidad fuera de Matrix. Lo que ve Neo es algo que se parece más a la caverna de Platón que al mundo soleado y espléndido del exterior de la caverna. Con toda razón, Morfeo le empieza diciendo: «Bienvenido al desierto de lo real», pues un paisaje desértico y lunar es lo que aparece ante sus ojos. Y esa es ahora la realidad. *Ahora* no es el año 1999, como supone Neo, sino una fecha inconcreta, cerca del 2199. Matrix se adueñó de los humanos y suplantó la realidad a comienzos del siglo XXI; por entonces, los seres humanos habían descubierto y perfeccionado la Inteligencia Artificial hasta el punto de crear toda una raza de máquinas que se alimentaban de energía solar y que acabaron convirtiéndose en un peligro cierto, cuando adquirieron consciencia de sí, para sus creadores humanos; hasta el punto de verse estos obligados a cortarles su fuente de suministro de energía. Para intentar salvarse de las máquinas, los humanos tuvieron que destruir el sol, de modo que el mundo real es, por contraste con el mundo real de la metafísica platónica, un mundo sin sol. Las máquinas respondieron al ataque cambiando su fuente de energía y pasando a aprovechar la que despide el cuerpo humano; y así fue como los seres humanos se acabaron convirtiendo en pilas eléctricas vivas con las que funcionaban las máquinas. «Existen campos, Neo, interminables campos, donde los seres humanos ya no nacemos: se nos cultiva.» Mientras Morfeo habla vemos una especie de oscuro termitero en el que enormes tenazas mecánicas cosechan bebés humanos. «Vi cómo licuaban a los muertos para administrárselos por vía intravenosa a los vivos», sigue relatando Morfeo en lo que parece una reminiscencia de la idea chamánica de la reencarnación, según la cual el espíritu de los chamanes muertos pasa a nutrir el espíritu de los chamanes vivos.

Mucho después, casi al final de la película, nos enteramos de que hubo una primera Matrix que simuló por ordenador un mundo sin sufrimiento y sin tristeza en que podían habitar los hombres. Pero ese mundo —diseñado como una utopía terrenal, supuesta-

mente perfecto— resultó inaceptable para los de nuestra especie, que precisan cambios de humor para sentir emociones de verdad humanas y que rechazaron (no se cuenta cómo) esa realidad monocordemente feliz que en principio les propuso Matrix. Aquí nos volvemos a encontrar con la intuición profunda de que una experiencia que no provoque contrastes de ánimo sería psicológicamente insoportable para los seres humanos; y, más en concreto, que el placer necesita del dolor y que se vive como rescate de un estado displacentero. La felicidad es el resultado del viaje, efímero en el tiempo, de una situación de incomodidad y molestia a otra de comodidad. La visión de la felicidad como un estado de comodidad o ausencia de dolor permanente constituye un error psicológico grave: cuando nos dejamos arrastrar por las seducciones de la comodidad, y no queremos apartarnos ni un milímetro de ella, nos estamos impidiendo la experiencia del placer, es decir, del *tránsito* de la incomodidad a la comodidad. La inmovilización en la comodidad anula cualquier posibilidad de viaje placentero. Hay que aprender a desear la incomodidad para escapar a la trampa de la atonía emocional en que caeríamos si aceptásemos el soborno, intelectualmente seductor, de concebir la felicidad como un estado de comodidad ininterrumpida. No insisto más en esto porque ya lo vimos al estudiar *Calle Mayor*.

Matrix rectificó el error de proporcionar a los hombres una realidad utópica (error en el que todavía están presos de pies y manos tantos teóricos de la política, a pesar de los abundantes escarmientos proporcionados por la historia del siglo XX), se rediseñó a sí misma y rediseñó la realidad virtual de modo que esta remedara el mundo tal como era en 1999, en el apogeo de la civilización humana

NEO, EL NUEVO MESÍAS

Morfeo sigue poniendo al corriente a Neo de los acontecimientos habidos desde comienzos del siglo XXI, cuando Matrix se adueñó de la humanidad y la esclavizó. Le cuenta lo siguiente:

—Cuando Matrix se construyó, en su interior nació un hombre; tenía la capacidad de cambiar lo que quisiera. Para rehacer Matrix a su voluntad, liberó a los nuestros, nos enseñó la verdad. Resulta que mientras Matrix exista, la raza humana jamás será libre. Después de que él muriera, el oráculo vaticinó su regreso y que su llegada presagiaría la destrucción de Matrix, el fin de la guerra, y nos traería la libertad. Por esa razón algunos de nosotros nos hemos pasado la vida rastreando Matrix, buscándole a él. He hecho lo que he hecho porque creo que la búsqueda ha concluido.

Las palabras de Morfeo nos ponen en contacto con lo que parece ser la otra fuente de inspiración principal del guión de esta película: la tradición del mesianismo judío. David, que vivió entre el 1015 y el 975 a. C., fue el segundo rey hebreo, después de Saúl. Conquistó Jerusalén y la convirtió en capital del reino. David era llamado por su pueblo el *mesías* o enviado de Yahvé; bajo su mandato, el imperio judío alcanzó su máximo esplendor. Según la leyenda mesiánica, Yahvé, el Dios judío, había prometido que la dinastía de David no tendría fin. Pero los hechos históricos parecieron desmentir estos halagüeños presagios: tras la muerte de David, el imperio judío empezó a decaer e incluso desapareció transitoriamente cuando Nabucodonosor conquistó Jerusalén en el año 587 a. C. y deportó a muchos judíos a Babilonia. En realidad, y hecho como de molde para desmentir la leyenda mesiánica, en un momento u otro de la historia, egipcios, sirios, babilonios, persas, griegos y romanos pusieron su bota sobre el cuello de los judíos y los sojuzgaron. ¿Cómo es que Yahvé había incumplido su promesa? Los profetas hallaron la respuesta a tan espinosa cuestión: Yahvé había abandonado a los judíos porque estos, su pueblo, le habían abandonado previamente a Él, habían pecado, habían dejado de reconocerlo como su único y verdadero Dios y habían practicado rituales impuros. Pero si el pueblo se arrepentía y volvía a la senda del bien, un Yahvé misericordioso perdonaría sus faltas a los judíos, restablecería el pacto sagrado con ellos, la «alianza», suscitando (en algún momento solo conocido por él) un vástago de la casa de David, un nuevo mesías, una mezcla

de caudillo militar y sacerdote que reverdecería las moribundas glorias del reino. Isaías, Jeremías, Ezequiel, Zacarías y otros profetas renovaron la esperanza de la llegada inminente de un redentor que sacaría al pueblo judío de su postración. Jesucristo solo fue uno más de una copiosa sucesión de hombres que se autoproclamaron mesías, seres de forma humana enviados por Yahvé para vengar sangrientamente a los enemigos del pueblo elegido y conseguir su independencia como nación. Esta lista de supuestos mesías acabó con Bar Kochva (literalmente, «hijo de una estrella»), que, desde el 132 d. C. y durante tres años, desafió con éxito a las legiones romanas y proclamó un Estado judío independiente. Su aventura acabó en un auténtico baño de sangre: medio millón de judíos murieron y otros muchos miles fueron deportados como esclavos. Tras semejante descalabro la esperanza de que los judíos volverían a tener una patria independiente no renació hasta finales del siglo XIX, en que toma cuerpo el movimiento sionista, que propugna el retorno de los judíos dispersos por el mundo a Palestina y la fundación allí de un Estado independiente, cosa que efectivamente ocurrió en 1948, cuando fue oficialmente proclamado el Estado de Israel.

Las alusiones a la tradición militar-mesiánica judía parecen bastante transparentes en la película: los humanos que aún están despiertos y no han sido esclavizados por Matrix viven en una ciudad llamada «Sion», radicada bajo la corteza terrestre, cerca del núcleo, «donde aún hace calor». «Sion» es el nombre de una de las colinas sobre las que se asienta Jerusalén, y en ocasiones es empleado como sinónimo de esta ciudad; de ahí que los que impulsaron el proyecto de restablecer el Estado judío y fijar su capital en Jerusalén se llamaran a sí mismos «sionistas». El aerodeslizador en que viaja el comando filosófico es el *Nebuchadnezzar* (Nabucodonosor, en inglés).

Y aparece también un profeta, un oráculo bastante atípico, con aspecto de ama de casa que está cocinando plácidamente unas galletas. Neo y la mayor parte de los miembros del comando se introducen en Matrix para hacerle una visita y salir de dudas sobre si Neo es o no el Elegido, el salvador de la humanidad.

Morfeo deja a solas a Neo con «el oráculo» y, al poco de efectuadas las presentaciones, tiene lugar la escena del jarrón, que discurre en esta forma:

> —Y no te preocupes por el jarrón —dice la adivina [Gloria Foster] a Neo como al desgaire, sin mirarle a la cara.
>
> —¿Qué jarrón? —pregunta Neo mientras que sin querer da un codazo a un jarrón que había a sus espaldas y lo hace trizas.
>
> —*Ese* jarrón —responde ella con sorna.
>
> —Lo siento —se disculpa Neo.
>
> —Te he dicho que no te preocupes. Le diré a uno de mis chicos que lo arregle.
>
> —¿Cómo lo sabía? —pregunta Neo, cayendo por fin en la cuenta de que lo que acaba de ocurrir no tiene nada de normal.
>
> —Oh —le contesta la mujer sin abandonar su sardónica sonrisa—, lo que de verdad hará que luego te devanes los sesos será: ¿lo habrías roto si yo no te hubiese dicho nada?

En la charla que Neo mantiene a solas con esta simpática adivina se insinúa un tema que ya conocemos, el de los subproductos: ella le revela a Neo que *no* es el Elegido *porque* da la impresión de *esperar* que le digan que lo es, y si a alguien le ocurre esto es que no lo es. Si, como le sucede a Neo, se ansía tener una creencia (la de ser el Elegido), no se conseguirá creer tal cosa, incluso aunque esa ansia le haya sido transmitida a Neo por el febril creyente que es Morfeo. En cambio, cuando oye de labios de la profetisa que él no es el Elegido, se relaja visiblemente, su tensión se esfuma, ya no espera ser el salvador del mundo. Y es entonces cuando la astuta vidente le da a comer una de las galletas que ha estado cocinando y le dice, en son de despedida: «Ten, coge una galleta. Te aseguro que antes de que la acabes te sentirás como nuevo». Tiendo a creer que Neo empieza a ser Neo, es decir, el Elegido, a partir del momento en que la adivina le dice estas palabras. No se olvide que las palabras de esta inusual pitonisa con delantal de cocinera tienen eficacia causal, como pone de manifiesto el episodio del jarrón roto. Y no se olvide tampoco que ser o no el

Elegido es, en gran medida, como le insiste una y otra vez Morfeo a Neo, una cuestión de creérselo o, para ser más exactos, de *estar ya* en la creencia. «Ser el Elegido es igual que estar enamorado —le aclara la señora profetisa—. Nadie te dice si lo estás; solo lo sabes, al cien por cien, de la cabeza a los pies.» La convicción se empieza a instilar en Neo, incluso de espaldas a su consciencia, desde el momento en que deja de *intentar* creer, cosa que le sucede cuando oye la revelación negativa de la afable y maternal sibila.

Neo apenas tiene tiempo de descorazonarse con la noticia de que no es el Elegido, porque el regreso a la nave se les complica a todos: hay un infiltrado en el comando que ha hecho que los guardianes de Matrix —los agentes— identifiquen su posición y les estén ya pisando los talones.

La traición de Cifra

El traidor del grupo es Cifra, que ya ha dado muestras antes de cinismo y desapego hacia la misión emancipadora del comando filosófico al preguntarse en voz alta delante de Neo por qué demonios se le ocurrió escoger la pastilla roja en vez de la azul. Más le hubiese valido elegir esta última y haber permanecido por siempre en Matrix, y no despertar de su agradable sueño. Cifra está harto de esperanzas mesiánicas, del habla iniciática y mistérica que se gasta a todas horas Morfeo (y que resulta en verdad bastante cargante), de las incomodidades cotidianas, del miedo, del frío, de tener que comer todos los días el mismo engrudo blancuzco (que otro de los miembros del comando describe sin piedad como parecido a una «sopa de mocos»); y de que el supuesto salvador futuro de la humanidad sea un niño mono del que Trinity, a la que él desea desde hace tiempo, se ha encaprichado visiblemente.

A espaldas de los demás llega a un acuerdo con uno de los agentes. Pero ¿quiénes o qué son los agentes? Vistos desde fuera se les reconoce en que van impolutamente trajeados, llevan unas gafas oscuras y rectangulares y gastan un careto de madera. Los agentes son los

guardianes de Matrix, programas informáticos capaces de sentir. No son, pues, como los humanos sometidos por Matrix ni tampoco como los humanos despiertos que se han zafado de ella; de hecho, han sido creados para perseguir y destruir a la humanidad despierta y su ciudadela, Sion: esta es su misión. Pero hay algo que los asemeja, a pesar de todo, a los despiertos, y es que también ellos saben distinguir lo real del mundo imaginario de Matrix. Sin embargo, y como programas de *software* que son, no pueden existir al margen de Matrix: en esto se diferencian de los humanos. Ellos no pueden ser liberados y su tarea consiste en localizar y destruir a los libertadores.

Tampoco es seguro, más bien todo lo contrario, que la humanidad dormida se avenga bien a ser despertada de su sueño inducido. Por una parte, el mismo Morfeo aclara a Neo que los humanos dormidos en Matrix dependen tanto de ella como los drogadictos de sus narcóticos. Son en esto semejantes a los prisioneros de la caverna platónica: no están preparados para experimentar un mundo sin Matrix y lucharán contra cualquiera que trate de desenganchar sus mentes de ella; rechazarán cualquier ayuda ofrecida por los filósofos para desencadenarlos de la ignorancia y conocer la verdad. Añádase a esto que la verdad a la que quedarían sometidos los que desenchufaran su cerebro de Matrix es una verdad tétrica, no el mundo refulgente y magnífico descrito por Platón. Es esta en sí misma una cuestión interesante que cualquiera puede hacerse a sí mismo, y sobre la que habrá ocasión de volver después: si a usted se le ofreciera, ¿qué le gustaría más: vivir en un mundo inclemente pero real, o en un sueño perpetuo pero repleto de experiencias placenteras?

Cifra ha pasado de hecho por ambas posibilidades, y opta final, voluntaria e irrevocablemente por reintegrarse en Matrix y vivir experiencias más agradables aun sabiendo *ahora* que serán experiencias virtuales. Traiciona al grupo de Morfeo para conseguir esta huida de la realidad, la vuelta a la acogedora caverna de Matrix. Lo hace llegando a un acuerdo con uno de los agentes —el que parece mandar sobre ellos, el agente Smith (Hugo Weaving)—, reunidos los dos en un lujoso restaurante virtual, ante un filete virtual. «¿Sabes? —le dice Cifra a Smith—. Sé que este filete no existe, sé que cuando me

lo meto en la boca es Matrix la que está diciendo a mi cerebro: "es bueno y jugoso". Después de nueve años, ¿sabes de lo que me doy cuenta? La ignorancia es la felicidad.» Nada más antiplatónico que estas palabras. Cifra quiere olvidar, olvidarlo todo. «No quiero acordarme de nada, *de nada,* ¿entendido?». Quiere borrar de su memoria que alguna vez estuvo en el secreto de la existencia de un mundo inaparente, intelectualmente excitante (tal vez) pero desprovisto de placeres, una continua mortificación de la carne. Todos los poros de su piel le piden ese retorno al hedonismo, por falso que este sea, junto con (y he aquí el detalle crucial) el hundimiento en la inconsciencia de que los placeres que le aguardan son ficticios. Sabe que no los disfrutaría si supiera que son falsos; su capacidad de autoengaño no puede llegar tan lejos y por eso solicita el heteroengaño, le pide con apremio al agente Smith que confunda su mente y no le permita nunca averiguar la verdad.

DOS MANERAS DIFERENTES DE INTERPRETAR LA TRAICIÓN

La traición de Cifra —que es seguramente el momento filosóficamente más interesante de toda la película— puede verse no solo como una traición a los otros, sino también a sí mismo, como un caso de falta de voluntad. En algún momento, anterior a los acontecimientos narrados en la cinta, Cifra deseó ser de otra forma, y escogió la pastilla roja, la pastilla del camino hacia la verdad. Pero descubre luego que esa verdad es desapacible, peligrosa y entraña excesivas renuncias. El objetivo de quitar a la humanidad el velo de Matrix es magnífico, pero esa tarea es dura y encima la va a protagonizar otro. Él no es el Elegido, sino solo un comparsa del Elegido. Por lo demás, el éxito en tal empresa es sumamente incierto; quizá solo una fantasía en la calenturienta imaginación de Morfeo, el jefe, a quien, por si faltara algo, no puede ni ver, con sus pretensiones, su lenguaje oracular, sus continuas órdenes. Mejor regresar al goce y a la inconsciencia, a una narcosis risueña en que se le permite incluso escoger por anticipado (sin muchas garantías de cum-

plimiento de lo pactado, esta es la verdad) la externamente suntuosa vida que le aguarda. «Y quiero ser rico», le pide Cifra a Smith a cambio de la cabeza de Morfeo. «No sé, alguien importante, como un actor.»

Todo esto también puede significar otra cosa distinta de la falta de voluntad; algo diferente que, traducido, quedaría así: «Prefiero la irrealidad, decir adiós a este duro y despellejante estilo de vida y sumirme en una existencia triunfal aunque onírica. Sí, es verdad, me precomprometí con una forma de vida filosófica y auténtica, que *entonces* me parecía mejor, pero ahora, que conozco sus asperezas, quiero romper ese pacto y hacer otro nuevo. Mis gustos sobre lo que quiero ser y cómo deseo vivir *han cambiado desde entonces,* y ya no tengo ganas de ser el tipo de persona que antes se me antojaba mejor». Bajo esta otra luz, la conducta de Cifra puede ser interpretada no como un caso de debilidad de la voluntad, sino de descubrimiento de un panorama inesperado en el paisaje moralmente rugoso de su existencia. Al parecer, todos los componentes del comando creen que la elección entre la pastilla roja y la pastilla azul es irreversible y que, una vez fuera de Matrix, es imposible regresar a ella como un durmiente más. Pero Cifra descubre que no, que puede ser reimplantado en Matrix, y eso es lo que quiere *ahora*.

Lo cierto es que resulta difícil decidirse entre ambas interpretaciones: la de la debilidad de la voluntad de Cifra o la de su cambio de preferencias desde que escogió la pastilla roja: la cinta no da suficientes elementos de juicio. Pero, como el asunto es interesante en sí mismo, podemos explorarlo un poco más.

¿ULISES DESATADO O LA ZORRA Y LAS UVAS?

Por una parte, podemos ajustar nuestras posibilidades a nuestros deseos: en esto consiste en lo fundamental el precompromiso, en eliminar o volver más difícilmente accesibles posibilidades de actuar que, de ser llevadas a la práctica, contravendrían aquello que queremos. El ejemplo clásico de precompromiso, y el primero regis-

trado en la literatura, es el de Ulises ante las sirenas, tal y como ya sabemos desde el comentario de *El hombre del brazo de oro*.

Si el precompromiso tiene por objeto acomodar nuestras oportunidades de acción a nuestros deseos (suprimiendo aquellas formas de actuar que pondrían en peligro lo que sensatamente queremos para nosotros; en el caso de Ulises, no morir al pasar por una excitante experiencia), las preferencias adaptativas persiguen el objetivo contrario: acomodar nuestros deseos a nuestras posibilidades, y eso a base de eliminar aquellos deseos que comprobamos, una y otra vez, que están fuera de nuestro alcance. Si la historia de Ulises ilustra a la perfección el precompromiso, la fábula de la zorra y las uvas recoge la esencia de lo que son las preferencias adaptativas. La fábula es de Jean de La Fontaine (1621-1695), pero ofreceré aquí la versión que de ella hace el escritor español Félix María Samaniego (1745-1801):

Es voz común que a más del mediodía
en ayunas la zorra iba cazando;
halla una parra; quédase mirando
de la alta vid el fruto que pendía.
Causábale mil ansias y congojas
no alcanzar a las uvas con la garra,
al mostrar a sus dientes la alta parra
negros racimos entre verdes hojas.
Miró, saltó y anduvo en probaturas;
pero vio el imposible ya de fijo.
Entonces fue cuando dijo:
—No las quiero comer. No están maduras.

Fijémonos en que en el comportamiento de la zorra hay un elemento de autoengaño: al principio ve las uvas maduras y en sazón, pero luego, tras los reiterados e infructuosos intentos de alcanzarlas, acaba convenciéndose de que están verdes, de que no valen la pena. Trueca su anhelo en desdén al darse cuenta de que lo anhelado no lo catará jamás. Con este autoengaño queda libre del sentimiento de

frustración que se instalaría en su ánimo si continuara viendo con apetito el inaccesible fruto[2].

Pero no siempre, y no necesariamente, el autoengaño tiene que acompañar a la formación de preferencias adaptativas[3]. Imaginemos (y pongo un ejemplo aquí similar a otro que ya he empleado) a un individuo que vive solo y sin familia; es un jugador incontinente y, después de intentarlo todo, ha optado por combatir su ludopatía enviando una carta a todos los casinos del país solicitando —ahora que está en frío— que le prohíban la entrada por más que diga o haga. Esta persona está poniendo en práctica el mismo procedimiento que Ulises: prevé correctamente hoy que su determinación de dejar el juego languidecerá mañana y se precave por anticipado frente a su fragilidad extrayendo de su conjunto de opciones de conducta futuras aquella que sabe hoy que, de estar disponible mañana, seguirá en contra de su mejor juicio: la de ir al casino.

Ya he comentado que el precompromiso es una forma, normalmente digna de encomio, de robustecer de manera más o menos artificial nuestra voluntad. Pero también advertí que no todo son ventajas y es un expediente no por completo libre de costes; el principal de los cuales es la rigidez que introduce en la vida del que usa este aparato ortopédico, la incapacidad de alterar sus decisiones en el futuro acerca del asunto sobre el que ha llegado a un precompromiso en el momento actual. Por supuesto que este «atarse a uno mismo» es el principal beneficio del método, pero quien así procede presupone —al menos implícitamente— que no se van a dar en el futuro circunstancias inesperadas que, de conocerlas hoy, le llevarían a anular las autoconstricciones futuras que de forma voluntaria ha hecho suyas.

Una de esas circunstancias puede ser (como le ocurría al protagonista de *Vivir,* de Kurosawa) que un médico le haga saber que padece una grave enfermedad que acabará con su vida en breve. Esta

---

[2] De nuevo es Elster el autor que hay que consultar para saber más cosas sobre preferencias adaptativas; concretamente, su libro *Sour grapes,* Cambridge University Press, Cambridge, 1983

[3] Cuando esto sucede, Elster habla más bien de «planificación del carácter».

contristadora nueva puede ser considerada como una restricción imprevista susceptible de hacer que el ludópata cambie de actitud con respecto al juego. La zorra cambió de parecer sobre el sabor de las uvas cuando se dio cuenta de su incapacidad para echarles el guante; no había previsto esa restricción. De modo parecido, el ludópata puede ver a otra luz el juego ahora que sabe que la vida será breve para él. ¿Qué sentido tiene autolimitarse cuando conoce que el final está cerca y que no tiene obligaciones con parientes o amigos? El juego sigue siendo un placer para él, quizá el mayor, el que más eleva el número de sus pulsaciones en sangre; ¿por qué entonces privarse de la exaltación que le produce el juego cuando el peligro de arruinarse, que fue lo que le condujo al precompromiso, carece ahora de importancia?

Usted, con toda seguridad, habrá ya notado que, a diferencia de lo que sucedía con la zorra, aquí no hay autoengaño: ha ocurrido sencillamente que el jugador —como cualquiera de nosotros, por otra parte— no puede tomar en consideración todas las contingencias futuras cuando hace elecciones en el presente, y una de esas circunstancias inopinadas (la de que estaba enfermo sin saberlo) hace que el jugar ya no sea un mal para él, algo que ponga en riesgo su porvenir. Resulta que ahora sabe que su porvenir tiene un tamaño insignificante. Sus metapreferencias han sufrido un cambio *genuino* ante un descubrimiento con el que no contaba cuando pactó la autoprohibición de jugar. No obstante lo cual, los encargados de los casinos, prevenidos por él mismo, toman la noticia como una patraña urdida por él para poder seguir entregándose a su envilecedora inclinación. Les presenta certificados médicos; pero los toman por falsificados o comprados. Nuestro hombre comprueba que las ligaduras con las que se ató a sí mismo en el pasado están tan firmemente apretadas como él habría podido desear. Pero lo que ahora quiere es aflojar esas ligaduras o, mejor, desembarazarse de ellas, pues ya no tienen sentido y se han convertido en obstáculos para pasar del mejor modo que conoce los últimos días de su vida. Ha quemado sus naves, se ha cortado la retirada, y ahora advierte que lo que era una elección racional bajo las circunstancias por él conocidas se ha con-

vertido en una pesadilla irracional ante un descubrimiento, un dato insospechado, con el que no contó.

Algo de este tenor le pudo pasar a Cifra: cuando tomó la pastilla roja no podía prever la clase de mundo oscuro y amargo en que se metía, y ahora que lo sabe se pregunta ante el mismo Neo: «¿Por qué demonios no elegí la pastilla azul?». Todavía le queda una nave sin quemar para volver a Matrix, y quiere montarse en ella.

La cuestión de cuál es la interpretación correcta de la conducta de Cifra (¿un problema de falta de voluntad o bien la formación de metapreferencias adaptativas ante una realidad desconocida con cuya abundante estrechez no contaba en absoluto?) no se puede decidir fácilmente atendiendo solo a lo que observamos que hace Cifra, pues la conducta de alguien tiende a reflejar solo sus preferencias de primer orden, no por fuerza sus metapreferencias; y es en el terreno de las metapreferencias o, más aún, en el *modo* en que las introdujo en su forma de vivir, donde está la respuesta al interrogante. *Si* entre las metapreferencias de Cifra está la de vivir una vida de verdad, no simulada, y quería que esta metapreferencia fuera *inflexible,* entonces se ha traicionado a sí mismo, aparte de traicionar a los de su grupo. *Si,* en cambio, tenía la metapreferencia de vivir una vida inaparente, pero se trataba de una metapreferencia *adaptativa,* capaz de ser modulada en su intensidad (e inclusive descartada) ante circunstancias que tuvieran un peso considerable, entonces la traición de Cifra no es interpretable como algo que delata falta de voluntad en él. El proceder de Cifra puede parecernos —visto así— desaprensivo, groseramente egoísta, infame si se quiere, pero no un ejemplo de incontinencia.

En mi opinión, valga esta lo que valga, el deseo moral de vivir en una realidad auténtica, y no en un sueño informáticamente inducido, es una metapreferencia que tiende al polo de la inflexibilidad, más que al de la adaptabilidad. Tenemos una fuerte predilección ética por vivir en un mundo genuino, no simulado; y desde luego lo que no creo que nadie soportase es introducirse en un mundo ficticio *manteniendo la consciencia* de que lo es; y eso explica que Cifra le pida enfáticamente al agente Smith que, una vez reingresado en Ma-

trix, le proporcione el olvido total de que la existencia allí no es auténtica.

Hace poco mantenía que la creencia en una única vida auténtica es un mito racionalista. Pero lo que ahora estoy diciendo es algo muy diferente: estoy diciendo que la preferencia por que nuestra existencia transcurra en una realidad auténtica es posiblemente una apetencia moral, y que no querríamos que nos gustara vivir en un mundo ficticio si sabemos que lo es. Y, eso sí, *una vez dentro de un mundo real,* mantengo que podemos llevar a cabo más de una existencia auténtica, es decir, trepar por más de una cima de buena altura en el paisaje moralmente rugoso cartografiado por nuestra racionalidad práctica. Se me antoja difícil creer que alguien desee pasar lo que le queda de vida enchufado a una máquina colectiva de experiencias (y esto es lo que es Matrix).

MATRIX COMO MÁQUINA DE EXPERIENCIAS

La perturbadora suposición de que podemos estar morando en un mundo no plenamente real, en una caverna platónica, ha conocido avatares posteriores en la historia de la filosofía. Uno de ellos es el del «genio maligno» imaginado por el filósofo francés René Descartes: se trata de un duendecillo embaucador que se complacería en hacernos pasar como real y verdadero lo que no lo es. En sus *Meditaciones metafísicas,* Descartes empieza por hacernos partícipes de su desazón ante la dificultad de distinguir entre sueño y vigilia: «... veo de un modo tan manifiesto que no hay indicios concluyentes ni señales que basten a distinguir con claridad el sueño de la vigilia, que acabo atónito, y mi estupor es tal que casi puede persuadirme de que estoy durmiendo». Este es precisamente el incómodo presentimiento que acosa a Neo al comienzo de la película. Descartes sigue reflexionando de este modo: Dios ha creado el mundo tal y como lo veo, con árboles, ríos y una bóveda celeste sobre mi cabeza que parecen enteramente auténticos. Pero «¿quién me asegura —se interroga a sí mismo Descartes— que el tal Dios no haya procedido de manera

que no exista tierra, ni cielo, ni cuerpos extensos, ni figura, ni magnitud, ni lugar, pero a la vez de modo que yo, no obstante, sí tenga la impresión de que todo eso existe tal y como lo veo?». Ponga «Matrix» donde dice «Dios», y encontrará expresadas en estas palabras del filósofo las zozobras de Neo. A lo que se ve, Descartes también tenía una «astilla» clavada en su mente.

Pero para el piadoso Descartes la pregunta es retórica, pues la infinita bondad y perfección de Dios, creador del Universo, es incompatible con tan pérfida y monumental superchería. Pero puede existir, en cambio (admite el cauto Descartes), un genio que sea el autor de la malvada impostura: «Así pues, supondré que hay no un verdadero Dios —que es fuente suprema de verdad—, sino cierto genio maligno, no menos artero y engañador que poderoso, el cual ha usado de toda su industria para engañarme. Pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y las demás cosas exteriores no son sino ilusiones y ensueños, de los que él se sirve para atrapar mi credulidad»[4]. Más adelante, Descartes conjurará tan desapacible hipótesis alegando que la existencia de un Dios veraz es incompatible con su consentimiento en que exista tamaño trasgo burlón e inductor de fábulas.

Pero, para mi gusto, es Robert Nozick el que ha propuesto la versión más lograda del mito platónico de la caverna, al sugerir el experimento mental de la *máquina de experiencias*[5]. Para entender de forma intuitiva lo que Nozick llama una máquina de experiencias, lo mejor es regresar a *Desafío total,* de Paul Verhoeven, y recordar la situación de Douglas Quaid cuando entra en la empresa Rekall Inc. Lo que esta suministra son precisamente máquinas de experiencia, y es a una de ellas a la que enchufa su cerebro Douglas Quaid para cumplir, con la misma viveza que si fuera real, su extraña obsesión de hacer un viaje a Marte; y permanecer del todo inconsciente —una vez conectado a la máquina— de que se trata de una ficción, de un

---

[4] R. Descartes, *Meditaciones metafísicas,* Alfaguara, Madrid, 1977, págs. 18-21.

[5] R. Nozick, *Anarchy, State, and Utopia,* Basic Books, Nueva York, 1974, pág. 43. Véase también R. Nozick, *Meditaciones sobre la vida,* Gedisa, Barcelona, 1992, págs. 83-86.

viaje alucinado. Es más, pide expresamente que su cerebro sea incapaz de diferenciar la realidad de la ficción mientras tiene lugar la experiencia:

> —¿Hasta qué punto parece real? —pregunta receloso Douglas Quaid a Bob McClane, el encargado de Rekall, una vez que ya le ha revelado que lo que desea es tener un recuerdo de un viaje a Marte.
>
> —Es tan real como cualquier recuerdo —le asegura McClane.
>
> —Vamos, no se burle de mí.
>
> —Le aseguro que no me burlo, Doug. Su cerebro no notará la diferencia. Lo garantizamos o devolvemos el dinero.

Admito que usted puede no estar tan interesado como Douglas Quaid en tener un viaje imaginario a Marte, pero eso es aquí lo de menos. *Cualquier* deseo que usted tenga y que sospeche que la realidad le va a negar (o incluso esté convencido de que nunca podrá ser real) podría sentirlo con la misma intensidad y riqueza de matices que si fuera una vivencia real en la máquina de experiencias: convertirse en Orson Welles y dirigir *Ciudadano Kane* con veinticinco años; asistir a esa conversación tan potencialmente interesante —y que nunca hubiese podido tener lugar en el mundo real— entre Sócrates y Woody Allen con el trasfondo de la Acrópolis ateniense, durante el siglo V a. C.; o quizá hacer realidad sus más recónditas e inconfesables fantasías sexuales o ser presidente de Estados Unidos (o ambas cosas). Da lo mismo; lo importante es que, sean cuales fueren las experiencias que uno escogiera, las percibiría después exactamente como en la vida real, sin mengua alguna. Aparte de esto, podría estar sumido en la máquina de experiencias el tiempo que quisiera: un día, un año, quizá toda la vida... «¿Se conectaría usted?», nos pregunta Nozick. Después de todo, sigue diciendo de modo insinuante, «¿Qué otra cosa puede importarnos, aparte de cómo sentimos nuestras vidas desde dentro?». La conclusión de Nozick es, sin embargo, que muy poca gente querría permanecer conectada a la máquina, al menos por mucho tiempo; y que notaríamos una especie de incomodidad moral insuperable, una repulsión o angustia indefinidas, si se

nos propusiera permanecer de por vida en una máquina de experiencias: «Aprendemos que algo nos importa, amén de la experiencia, imaginándonos una máquina de experiencias y dándonos cuenta luego de que no la usaríamos».

Estoy por entero de acuerdo con esto: hay algo que repele decididamente a nuestro gusto moral en esa idea de consumir nuestra existencia en una realidad que sabemos inauténtica. Puedo entender, desde luego, que, ante un dolor físico o psíquico intenso, alguien busque máquinas de experiencias como las drogas o el sueño (o un sueño provocado por drogas); o incluso que opte de modo voluntario por la eutanasia si los males que padece son profundos e irremediables.

(Dicho entre paréntesis: la muerte semeja ser una máquina de experiencias, la máquina de experiencias definitiva, para quien albergue creencias sobre una vida ultraterrena. Resulta tentador hablar así, pero es obvio que, para un creyente, el más allá no es una máquina productora de visiones ficticias, sino una realidad más plena y saturada de ser que la que conocemos antes de la muerte. Todo eso de «pasar a mejor vida» no es privativo de una creyente como Teresa de Jesús —«y tan alta vida espero que muero porque no muero», etc.—; en el *Fedón* platónico se nos muestra a un Sócrates no menos ávido de beber la cicuta y trasponer así el umbral de entrada a un mundo más interesante, en el que el impenitente charlatán que era Sócrates tendría ocasión de pegar la hebra con personajes tan insignes como Orfeo, Museo, Hesíodo u Homero. Así, al menos, se nos cuenta en otro diálogo platónico, la *Apología de Sócrates*[6]. Por lo demás, no hace falta creer en el más allá para preferir la muerte a la vida cuando la calidad de esta está terriblemente menoscabada: la muerte como cesación de toda experiencia puede ser más deseable que una vida sin trampa ni cartón en que solo nos aguardan sufrimientos indecibles.)

Pero, fuera de estos casos extremos, me resulta difícil concebir que alguien opte *permanentemente,* como Cifra, por una vida imagi-

---

[6] *Apología de Sócrates,* 40c-41b, Gredos, Madrid, 1981, págs. 184 y 185.

naria cuando sabe que lo es; y, en este caso, tiendo a pensar que su proceder revela más bien debilidad de la voluntad (traición a la metapreferencia de optar por vivir en un mundo real) que un caso de metapreferencias adaptativas. *Sea donde sea donde situemos la realidad más auténtica* (y aquí las opiniones de un creyente y un ateo divergirán), lo normal es que no nos resignemos a residir indefinidamente en un mundo ficticio o cuyo grado de realidad esté disminuido.

¿DESCONECTAR O NO A MORFEO?

¿No nos hemos alejado demasiado de la película con toda esta cháchara filosófica? Mucho me temo que sí, y es el momento de recordar dónde estábamos: Cifra ha delatado a sus compañeros ante los agentes; una parte de ellos muere, mientras que otros (Trinity, Neo y Tanque) escapan por los pelos. Morfeo ha sido capturado. Mientras los agentes tratan de «licuar» su mente para que les revele los códigos secretos de Sion, Tanque, que advierte la situación en que su venerado jefe se encuentra, propone, antes de que Morfeo se rinda a la tortura, desconectar la enorme clavija que tiene incrustada en el agujero de su occipucio, y provocar su muerte física en la nave (no se olvide que lo que tienen los agentes es la mente de Morfeo; su cuerpo, como siempre que viajan a Matrix, permanece en el aerodeslizador). Su mente no es como el alma platónica: despojada del cuerpo, muere también y deja de ser útil a los agentes.

Se trata de un arduo dilema ético: ¿es mejor acabar con una vida, aunque sea la de alguien que nos es sentimentalmente próximo, para así poner a salvo otras muchas (las de todos aquellos humanos que habitan en Sion y que constituyen la única esperanza de derrotar a Matrix); o, por el contrario, el derecho de respetar la vida de cualquier persona es sagrado e intocable, y ese derecho no se puede infringir ni siquiera con el pretexto de alcanzar un bien mayor? La primera postura se conoce en filosofía como «utilitarismo»; la segunda, como «deontologismo». Finalmente, Tanque, sobreponiéndose a

su sentida devoción por Morfeo, parece dispuesto a acabar con su vida antes de que revele los datos secretos que permitirían a los agentes asaltar con éxito Sion, el último baluarte de la resistencia humana frente a Matrix. Una actitud semejante, de corte utilitarista, aconsejaba mantener Martin Donnelly a Lucia Harper en *Almas desnudas,* cuando le proponía no revelar que el detenido por el crimen de Darby era un falso culpable[7].

Trinity y Neo, aunque visiblemente consternados, reconocen el peso de los motivos que empujan a Tanque a tan desagradable resolución, y parecen dispuestos a dejarle hacer. Pero, en el último momento, cuando Tanque está a punto de sacar la enorme clavija de la

---

[7] El principal exponente de la postura deontológica en ética es, sin duda, Kant. No deseo engañarle: la prosa de Kant no es precisamente alígera, y bastante hará usted si consigue leer su *Fundamentación para una metafísica de las costumbres,* Alianza Editorial, Madrid, 2002 (una de sus obras más interesantes, por otra parte). Le aconsejo, si no está habituado a las arideces que a veces tiene la lectura del ensayo filosófico, que se sirva de una introducción; la mejor y más didáctica de que tengo noticia es, con diferencia, la de Roberto Rodríguez Aramayo, *Immanuel Kant La utopía moral como emancipación del azar,* Edaf, Madrid, 2001. En relación con el utilitarismo, lo primero que hay que hacer es desprenderse de las connotaciones que espontáneamente parecen ligadas a este término. A despecho de ellas, resulta que el utilitarismo es de las filosofías morales más sobreexigentes y que predican como deseable una mayor cantidad de altruísmo; tanta que se me antoja irrealista. Una exposición muy autorizada de esta corriente ética la proporciona uno de sus principales valedores, John Stuart Mill, en su libro *El utilitarismo,* Alianza Editorial, Madrid, 1984. Josep Maria Colomer da una introducción de más amplio espectro en *El utilitarismo Una teoría de la elección racional,* Montesinos, Madrid, 1987. No quiero, por lo demás, transmitir aquí una falsa impresión: el cine ha mostrado profusamente su inclinación por posturas de deontologismo heroico, más que por otras de naturaleza utilitarista. Las pantallas han sido visitadas mucho más a menudo por seres humanos de celuloide que prefirieron actuar de acuerdo con su sentido del deber (y desentendiéndose de cualquier cálculo de las consecuencias más convenientes) aun si ello comprometía su propia vida o la de otros, geométricamente atenidos en todo momento al *fiat iustitia, pereat mundus.* Hay tantos largometrajes con este asunto de fondo que casi basta con citar al azar un puñado de ellos: *El puente sobre el río Kwai,* de David Lean; *El hombre que mató a Liberty Valance,* de John Ford; *Yo confieso,* de Hitchcock; *Grupo salvaje,* de Sam Peckinpah; *El apartamento,* de Billy Wilder; *Los sobornados,* de Fritz Lang; *Solo ante el peligro,* de Fred Zinnemann; *El tercer hombre,* de Carol Reed, o *Cayo Largo,* de John Huston. Todas ellas, además, son inapelables obras maestras.

nuca de Morfeo, Neo anuncia su propósito de volver a entrar en Matrix, enfrentarse a los agentes y rescatar a Morfeo. Después de un breve forcejeo verbal, Trinity, la guapa Trinity, lo acompaña en la empresa. La película da sus últimas boqueadas en medio de una lluvia torrencial de efectos especiales, balas y artes marciales supersónicas, a todo lo cual me resulta imposible —ni siquiera con la mejor voluntad— sacar ningún jugo filosófico. Dejémoslo, pues, en este punto.

17
La preferencia ética por vivir en un mundo real. II
El show de Truman

Truman Burbank como él mismo
Hannah Gill como Meryl
Louis Coltrane como Marlon

El show de Truman

Creado por Christof

Con estos títulos de crédito comienza la película. Lo probable es que usted no conozca a los actores y, si es así, le aconsejo no fatigar enciclopedias ni libros de cine yendo en su rebusca. Perderá el tiempo; no los encontrará en ningún sitio. Posiblemente tampoco esté al corriente de que uno de los actores, Truman Burbank, que hace de agente de una compañía de seguros, no sabe que es actor y que lleva siendo el protagonista de la serie desde que fue concebido, ya en el útero de su madre. En realidad, usted se va a dar cuenta de esta circunstancia antes que el propio Truman.

La realidad como juego de muñecas rusas

El show de Truman, de Peter Weir, es una variación muy interesante sobre el tema del mito de la caverna. *Nosotros* empezamos a ver el *show* a partir del episodio 10.909 de su emisión. La vida de Truman (Jim Carrey) está siendo filmada en directo desde sus comienzos, las veinticuatro horas del día, los siete días de la semana, para la audiencia de todo el planeta. La vida de Truman se «rueda» en la isla de Seahaven, el estudio cinematográfico más grande jamás construido y que, al lado de la Muralla China, es la única edificación humana visible desde el espacio. Unas cinco mil cámaras ocultas escudriñan cada movimiento de Truman. Miles de extras dan verosimilitud a ese «mundo dentro de otro mundo» que es Seahaven. Aparte de los extras, intervienen, como actores secundarios, los vecinos de Truman, los padres de Truman, su esposa Meryl (Hannah Gill fuera del plató y Laura Linney en la realidad, fuera del otro plató, el de la película). El creador de tan ambicioso proyecto televisivo es Christof (Ed Harris), que financia los elevados costes de una serie así —que se emite además ininterrumpidamente, sin cortes publicitarios— a través de una ingeniosa y lucrativa publicidad encubierta. «Todo está a la venta —explica Christof en una de las pocas entrevistas que concede—, desde el vestuario de los actores y lo que comen hasta las casas en las que viven.»

> —En su opinión —sigue preguntando el entrevistador—, ¿por qué cree que Truman nunca ha pensado plantearse la naturaleza del mundo en el que vive hasta ahora?
>
> —Aceptamos la realidad del mundo tal y como nos la presentan, así de sencillo —contesta Christof—. Puede marcharse cuando quiera. Si tuviera algo más que una mínima ambición, si estuviera absolutamente decidido a descubrir la verdad, no podríamos impedírselo... Truman prefiere su celda.

Es una forma algo más que cínica de presentar las cosas, puesto que Truman ni siquiera sospecha que está existiendo en una celda.

A diferencia del relato platónico, en el que un solo prisionero se desencadena para ascender al mundo real y abandonar la lóbrega caverna, en esta película solo hay un prisionero en la caverna, y los demás son figurantes que entran y salen de ella.

Lo que dice Christof concuerda, por otra parte, con algunos pasajes de *Matrix:* pocos son los inclinados a distinguir entre el mundo de las apariencias y el de las realidades auténticas; pocos son los que se preguntan si viven en una especie de juego de muñecas rusas oníricas. Sabemos que despertamos del mundo de los sueños a la vigilia, que nos parece el mundo real; pero ¿es así? ¿No es el mundo real otro sueño del que también podríamos despertar? Tal vez sea este el mejor momento para recordar algo importante: en la metafísica de Platón hay más muñecas rusas que las que se tienen en cuenta en *Matrix* o en *El show de Truman*. Básicamente, en ambas películas, los prisioneros dejan de tomar por reales las sombras que danzan en la pared y descubren, al desembarazarse de sus cadenas y darse la vuelta, que son más reales los objetos que producen esas sombras. Pero si Platón hubiera podido asistir como espectador a ambas cintas, habría dicho que en ninguna de las dos se sale de la caverna, de lo que *él* considera la caverna en su mito. El mundo de las Formas o Esencias de las cosas, que es el mundo exterior a la caverna en Platón, sería descubierto —si existiera— en un *segundo* despertar tanto por Neo como por Truman (o por cualquiera de nosotros, si vamos a ello).

¿Está recluido, a su vez, el mundo de las Formas platónicas en una realidad más verdadera que lo engloba? ¿Hasta dónde llega el universo de muñecas rusas y cuál es la última de ellas? Tan delirantes cuestiones metafísicas ni siquiera Platón se las llegó a plantear.

CHRISTOF JUEGA A SER DIOS

Al final de la cinta, Christof se presenta ante Truman como su «creador». Esto es una exageración; pero lo que no parece exagerado afirmar es que Christof es el planificador casi total de la vida de

Truman. Es verdad que no elige el contenido de sus cromosomas, y permite que su dote genética salga por sorteo. Pero si deja hacer al azar natural, Christof toma, en la vida de Truman, el papel que corresponde al azar social y al azar eventual. Sitúa su nacimiento en Seahaven; decide que será agente de seguros; le escoge como amigo a Marlon (Noah Emmerich) y como esposa a Meryl. Le deja husmear por unos breves momentos una vida más feliz poniéndole delante, en su época de estudiante, a la atractiva Lauren Garland (Sylvia fuera del *show,* Natascha McElhone fuera de la película), de la que se enamora perdidamente en el acto. Pero, en ese momento, Christof interpone en el camino de Truman hacia Lauren todo tipo de obstáculos; entre ellos, a la insulsa e histriónica Meryl, una chica desprovista de encanto con la que termina casándose.

Verdad es que Christof no puede evitar que Truman resulte ser un chaval con espíritu aventurero, cuyo mayor deseo es «ser explorador, como el gran Magallanes». Suponemos que este rasgo de carácter tiene un fuerte componente genético, y ya sabemos que Christof ha dejado hacer a la naturaleza en este punto. Esta disposición viajera del joven Truman es un inconveniente, pues le podría llevar a querer salir del gigantesco plató que Christof ha preparado como escenario para la totalidad de su existencia. Pero Christof pone remedio al problema implantando en Truman una fobia al mar y a la navegación. Lo consigue al más viejo estilo del condicionamiento clásico o pavloviano, el mismo empleado con Alex, el protagonista de *La naranja mecánica,* de Kubrick.

Christof hizo pasar a un Truman con pocos años por la traumática experiencia de un naufragio en una travesía a vela por mar, en la que se supone muere su padre. A partir de entonces, la navegación por mar —hasta entonces tan ansiada— se ha transformado en un estímulo fóbico para Truman. Hay que saber que Christof, «el creador», maneja las condiciones meteorológicas (incluidas las tormentas y la salida y puesta del sol) como si se tratara de efectos especiales en una película. Truman, poseído por la fobia, se tiene que resignar a efectuar todos sus viajes de exploración marítima con la imaginación. Su confinamiento de por vida en Seahaven parece asegurado.

FALLOS DE REALIZACIÓN

Pero Christof no tiene un control perfecto de lo que va sucediendo en el rodaje del *show,* y se cometen algunos deslices importantes que van haciendo que Truman entre en sospechas acerca de la autenticidad de lo que vive. Una de esas chapuzas de realización ocurre cuando de forma inopinada Truman descubre entre la multitud a su padre —que supuestamente había perecido en el naufragio—, perdido entre los extras del *show* y vestido como un mendigo. La crítica situación es salvada porque otro par de extras se llevan en volandas al padre de Truman y lo introducen en un autobús. Truman persigue a su padre, pero otros actores se encargan de entorpecer su carrera hacia él para alcanzarlo.

Un aviso previo lo recibió Truman en su época de estudiante cuando le ponen delante a Sylvia en el papel de la adorable Lauren Garland. Es este uno de los momentos en que se ve de manera más clara la indecible crueldad de Christof. Como todos esperan, Truman pierde la cabeza por la chica, pero Christof y sus guionistas se toman la libertad (de Truman) de conducir su vida por una senda distinta dentro de su árbol de decisión, endosándole como pareja sentimental a la insípida, a la cargante, a la insoportable Meryl. Actuando con valentía y escandalizada ante el atropello que entraña suplantar así la libertad de elección de Truman, Sylvia se sale del guión que le han marcado y le revela a Truman que su vida está «en antena», a la vista de todos, organizada de antemano; que un sinnúmero de cámaras sigue sus pasos allí donde vaya; que todos fingen y actúan a su alrededor, y solo él es filmado sin saberlo. Un Truman estupefacto ante ese reguero de confidencias asiste también a cómo otro actor, haciendo el papel de padre de Lauren/Sylvia, se la lleva en coche, con precipitación y a la fuerza, y le anuncia que ambos («padre» e «hija») se van lejos, a las Fiji. De ahí le viene a Truman la obsesión de viajar a Fiji: Lauren y estas islas de los mares del Sur se convierten para él en los mascarones de proa de esa vida dorada que se le escapó. Christof y los suyos han despertado con esto el apetito fáustico de Truman, el afán de tener otra existencia más deseable (Lauren, las

Fiji), cuya realización le escamotean después. Esta tensión emocional de Truman entre la vida que tiene y la que querría tener es solo un gancho más con el que tener cautiva a la audiencia del *show*. El programa de Truman es, desde luego (y sobre esto no insistiré), una caricatura llevada hasta sus últimos extremos de esa tendencia al *voyeurismo* que tienen los espectadores de los *reality shows* (y de la inclinación al exhibicionismo de sus efímeros protagonistas).

En otra ocasión, paseando en coche y por causalidad, Truman capta en una emisora de radio las instrucciones de filmación del programa, las consignas que se imparten a los extras, la descripción del itinerario en coche que *él* está haciendo, el súbito atropello de una señora mayor que *él,* sumido en el desconcierto ante lo que oye, acaba de cometer. Es a partir de este momento cuando penetra en su cabeza la extraordinaria idea de que él es el único ser de verdad, que todos los demás están fingiendo, que la realidad en la que se encuentra ha sido manufacturada. Tiene lo que podemos describir como un «momento metafísico»: deja de ser un realista ingenuo y empieza a sospechar que el mundo externo podría no ser tal y como aparece. Completamente embebido en esa urticante sospecha, empieza a querer *sorprender* cómo es la realidad «a sus espaldas».

Con sus suspicacias ya por completo alimentadas, Truman va descubriendo cada vez más fallos y descuidos en la actuación de los extras del *show* del que es protagonista involuntario. También se le va desvelando poco a poco la evidencia de que su existencia discurre en una jaula con barrotes; una jaula muy grande, pero limitada. Tropieza con esos barrotes cuando intenta viajar a Fiji en avión (nunca hay plazas, sea cual fuere la compañía de viajes que consulte o la época del año en que haga la consulta), o en autocar a Chicago (el vehículo se estropea muy oportunamente cuando va a partir). Al coger su propio coche para ir a Nueva Orleans acompañado de su esposa Meryl (que viaja a la fuerza con él y tras haber intentado disuadirlo de hacer el trayecto), se encuentra con la carretera bloqueada por la policía ante lo que parece una fuga en una planta nuclear. Un agente uniformado les da el alto y les explica la situación, y que han de dar la vuelta. «Gracias por su ayuda», dice Truman. «De nada,

Truman.» Este se queda boquiabierto. ¿Cómo sabe el agente de policía, una persona a la que no ha visto en su vida, que él se llama Truman?

No tarda en sospechar que Meryl es una actriz más, alguien metido también en el fabuloso complot. La acusa directamente; ella se defiende, primero verbalmente y luego exhibiendo (sin mucha convicción, todo hay que decirlo) una panoplia de objetos lacerantes. Truman esquiva sus ineptos propósitos de defensa, la apersoga por detrás, y ella empieza a chillar como una gallina desplumada: «¡No, haced algo! ¡Ayudadme!», grita como si hubiese más gente contemplando la escena. De hecho, la hay, por supuesto, y el auxilio le llega a la actriz que desempeña el papel de esposa en la figura del «amigo» de Truman, Marlon.

El actor que hace de Marlon se lleva a Truman a un malecón para que se tranquilice. Se entabla entre ellos una conversación en la que Truman pone al corriente a Marlon de sus recelos: «Ya no sé qué pensar, Marlon. Quizá es que me estoy volviendo loco, pero tengo la impresión de que el mundo gira en torno a mí».

TRUMAN ESTÁ DESPIERTO

Por fin, Truman consigue burlar a Christof y las cámaras: hace ver que está dormido colocando un muñeco y una grabadora que reproduce sus ronquidos bajo las mantas. Cuando el truco es destapado, Christof se ve forzado a suspender la emisión. ¡La primera vez en treinta años! El desconcierto y hasta la indefensión de la audiencia, que ha vivido por poderes las vicisitudes de Truman y se ha vuelto adicta a tales experiencias vicarias, son más que patentes. Christof moviliza todos sus medios; se produce un rastreo organizado de Seahaven por parte de todos los extras, en una escena que recuerda inmediatamente otra similar de *La invasión de los ladrones de cuerpos,* de Don Siegel. Para facilitar la búsqueda, Christof ordena una salida del sol a deshora. Descubren, por último, a Truman navegando en un velero (superada ya su fobia al mar). Christof trata de detenerlo

descargando sobre su cabeza una tormenta cuya intensidad va en aumento hasta poner en peligro la vida del protagonista de su *show;* una muestra más de que Christof no se para en barras y es capaz de lo que sea con tal de que no le estropeen su juguete, que le ha hecho ganar fama y dinero. «Por Dios, Christof —le grita alguien de su equipo—, lo está viendo todo el planeta. No podemos matarlo en directo ante el público.» «Nació en directo ante el público», replica Christof, mostrando un inesperado gusto por las simetrías.

Ante el peligro tangible de muerte de Truman por ahogamiento, Christof manda que amaine la tormenta. Truman continúa su travesía hasta que tropieza literalmente con los límites de su mundo: una especie de lona pintada de azul, como el horizonte marino, y que se confunde con él. Asciende por una escalera y, como el prisionero platónico, se dispone a salir por una puerta de la inmensa mazmorra en la que ha vivido. Pero, antes de que salga, Christof se dirige a él por megafonía, produciendo a Truman el efecto de que la omnipresencia divina se está comunicando con su persona. Christof le intenta disuadir de que trasponga el dintel de la puerta: «Ahí afuera no hay más verdad que en el mundo que he creado para ti... Pero en mi mundo tú no tienes nada que temer». Tramposo hasta el final, Christof le hace esta tentadora oferta: o el mundo de fuera, que es tan real como tú podrías desear pero en el que, *por eso mismo,* el azar es incontrolable y tu vida será tan frágil como la de cualquiera; o el mundo que he fabricado para ti, que sí, es fingido, pero te permite gozar del beneficio de la seguridad, de una inmunidad completa frente a la fortuna.

Pero la situación ha cambiado; Truman sabe *ahora* (pero no antes) que el mundo en el que se desenvolvía es una tramoya ideada y controlada por otro, un teatro en el que se representa una obra en la que su parte la ha ido escribiendo otra persona. ¿Se puede querer regresar a una realidad aparente a sabiendas de que lo es? Ya he comentado, al hablar de *Matrix,* que moverse en una realidad auténtica (con azar incluido) es una de las metapreferencias más inflexibles que puede tener un ser humano, y a la que solo estará dispuesto a renunciar en circunstancias extremas de dolor y abatimiento.

Truman titubea ante la oferta de Christof. Titubea hasta que su «creador», que siempre le ha hablado con voz acariciadora y ha empleado con él un untuoso sentimentalismo, pierde finalmente los estribos y le recuerda a gritos que tiene que decir algo, que «está en la televisión, en directo, ante todo el mundo». Un error impropio de Christof, que le sirve a Truman de recordatorio de su lamentable situación y le hace sentir la fuerza de su metapreferencia por vivir en un mundo real, y no en otro ilusorio y protegido. «Nunca has tenido una cámara en mi cerebro», le dice Truman a Christof como para recordarle que no ha podido escrutar sus deseos más hondos, por mucho que alardee de haber teledirigido su vida.

Truman escapa a los cantos de sirena de Christof, se despide de él con un sarcasmo y sale de la caverna. Es interesante la reacción de la audiencia, que ha seguido con el aliento contenido toda la escena: hay un estallido de júbilo colectivo, que les redime en parte de la naturalidad con que hasta ese momento han admitido la felonía de que alguien les haya vendido una vida humana enlatada, que ellos han consumido con fruición. Sienten como propia la liberación de Truman; descubren, la mayoría de ellos quizá solo entonces, la incomodidad moral que les estaba produciendo el que se hayan tomado tantas libertades con la libertad de un hombre, bajo sus narices y con su consentimiento tácito. Eso sí, *El show de Truman* se ha acabado para ellos; tendrán que buscarse otra cosa.

18
LAS SALAS DE CINE «FAUSTO»

Este capítulo habrá de servir para recopilar aquellas ideas que más se han dejado sentir en lo escrito con anterioridad, y asimismo para dejar constancia de algunos resultados teóricos; mientras hago todo esto, trataré de seguir diciendo algunas cosas nuevas en lo que se puede considerar un delirio metafísico controlado.

EN LA SALA DE CINE «FAUSTO»

Las cosas podían haber sucedido de este modo: antes de nacer a usted le ofrecen la oportunidad de entrar en la sala de cine FAUSTO; allí podrá ver todas las películas posibles de su vida, desde el principio al final, para luego escoger aquella que de hecho le gustaría vivir y en la que querría ser el protagonista. Usted verá innumerables películas, muchas de las cuales solo se diferenciarán entre sí por un solo fotograma. Dada tanta redundancia, es posible que usted se aburra en FAUSTO, pero tendrá la enorme ventaja, al parecer, de elegir aquella de entre sus biografías posibles que le resulte más grata, después de haberlas visto todas. El sentimiento del *amor fati* estará en su caso plenamente justificado.

Preste atención, se lo ruego, a algunos detalles. En primer lugar, en FAUSTO se le muestra su árbol de decisión vital por completo y se

le permite seleccionar racionalmente la senda o trayectoria dentro de ese árbol más valiosa para usted. Pero, y esto es importante, su constitución genética peculiar (la secuencia de ADN que lo singulariza y lo convierte en único —suponiendo que no tenga un gemelo monozigótico, claro está) se supone establecida. También se toman como datos inamovibles la época, la sociedad y el entorno familiar en que va a nacer. En otras palabras, el azar social y el azar natural son puntos de partida comunes en todas las biografías posibles que a usted le permiten contemplar. Es decir, su criterio de elección racional lo pone en práctica usted dentro de las limitaciones fijadas de antemano por ambas formas de azar, el natural y el social. Por eso es un error decretar —como hacen Sócrates, Platón y el mismo Aristóteles (aunque sobre este último hay dudas razonables)— que hay una forma de vida concreta mejor *para todos:* la vida contemplativa, la vida dedicada a hacer teoría, a desentrañar el funcionamiento del Universo, de la sociedad o de nuestra conducta[1].

Basta con pensar que cada uno nace con un lote innato de aptitudes personal e intransferible, y si sales al mundo bien equipado para la especulación, adelante, eso es lo tuyo. Pero ¿y si aquello en lo que descuellas son las dotes artísticas o la facilidad para manejar tu propio cuerpo —como le ocurría a Vicky Page en *Las zapatillas rojas*— o tener una cautivadora voz de soprano? Es un rasgo de falta de imaginación dar por sentado que hay una manera de desplegar la existencia superior en sí, pasando por alto las distintas combinaciones de facultades con que el azar natural nos pertrecha a cada uno al nacer, y que difieren de una persona a otra. Consideraciones seme-

---

[1] Martha Nussbaum, en *La fragilidad del bien* (Visor, Madrid, 1995, págs. 427 y 465-467), está entre las personas que insinúan que puede haber interpolaciones, escritas por mano desconocida y de obediencia platónica, en el Libro X de la *Ética nicomáquea,* de Aristóteles; y eso por la dificultad de conciliar el énfasis aristotélico, durante el resto de esta obra, en la virtud de la prudencia aplicada a asuntos prácticos y la defensa, al final de su obra, de la sabiduría puramente contemplativa, desentendida de problemas cotidianos. Por cierto, ¿conoce usted alguna introducción mejor y más amena a la ética de Aristóteles que la novela filosófica *Diario de un joven aristotélico,* escrita por Francisco Lapuerta Amigo y publicada en Barcelona por la editorial CIMS en 1997? Yo, no. Por eso le recomiendo encarecidamente su lectura.

jantes se pueden hacer con respecto a la diversidad interindividual que introduce el azar social. Las éticas materiales (que predican que un modo de vida es uniformemente el mejor) constituyen una equivocación.

A cambio de esta constricción, usted no padece de la incertidumbre que aqueja a todos los que han empezado a vivir sin pasar antes por FAUSTO: conoce exactamente adónde conducirá cada uno de los pasos que dé en su vida; el futuro, los distintos futuros posibles, no son un enigma para usted. Los ha tenido todos en cuenta y ha escogido, de entre el lote de películas posibles de su vida, aquella que tenía un final más feliz. No está aquejado, por lo tanto, del problema de todos los que han comenzado a vivir sin haber pasado antes por FAUSTO: que se van enterando del argumento de la película de su vida a medida que esta está siendo rodada; que se ven obligados a improvisar su papel constantemente, sin un guión racional demasiado definido o, a lo sumo, con uno expuesto a continuas rectificaciones sobre la marcha; que desconocen las otras películas posibles de su vida y no tienen medio de saber si han optado por meterse en la mejor; y que también ignoran el momento en que la película de su existencia llegará al fatídico THE END, el último fotograma.

Los que empiezan a vivir sin haber estado en la sala FAUSTO antes se ven asimismo forzados a intentar ser lo más racionales que puedan; pero, a diferencia de usted, que ha pasado por FAUSTO, ellos están constreñidos a elegir lo que les parece mejor dentro de muy serias limitaciones: desconocen las consecuencias a largo plazo de cada paso que dan, adónde les conducirá en última instancia una decisión aparentemente trivial y anodina. E ignoran, por supuesto, cómo les podía haber ido en películas alternativas de su vida.

En medio de las zozobras que les provoca su ignorancia (el no saber nunca si están acertando o no), tratan, no obstante, de escribirse para sí mismos guiones racionales de su vida; que su actuación en la película sea coherente y avance hacia un fin o propósito, y no una permanente repentización de ideas. Pero les sucede a menudo que —mientras están siguiendo, con mayor o menor vigor y perseverancia, ese guión— se les presenta un panorama inesperado con

el que no habían contado previamente; descubren una posibilidad de emplear su vida que no tuvieron en cuenta cuando se trazaron el guión; una posibilidad que, ahora que la han visto, les parece mejor que todo lo que habían imaginado hasta entonces. Y eso les invita a modificar partes sustanciales del guión que con anterioridad se habían escrito, y que en las circunstancias presentes les parece manifiestamente mejorable. (Algo de esto debió de ocurrirle a Jack Campbell, el protagonista de *Family Man:* debió de descubrir un panorama de vida que, *en un momento dado,* cuando estaba haciendo el *master* en Londres, le pareció superior al plan previo de volver a Estados Unidos y casarse con su novia.) El azar eventual es algo que, desde luego, no controlan y que les sorprende muy a menudo; y esa forma de azar está formado no solo por acontecimientos físicos inesperados, sino también por los fotogramas de películas ajenas que se infiltran inopinada y continuamente en la suya y son muy capaces de alterar su rumbo (recuerde los efectos mariposa horizontales de *¡Qué bello es vivir!).* Después de todo, cuando uno habla de *su* película vital, lo único que quiere decir es que él es el protagonista de ella; pero esa película está hecha también con fragmentos de vidas ajenas, con fotogramas de otras existencias que entran y salen de la cinta en la que uno es el protagonista.

Hay otro problema en relación con el ejercicio de la racionalidad, con ese deseo de acertar en medio de la niebla de la incertidumbre que trae de cabeza a todos los que han empezado a vivir sin haber pasado antes por FAUSTO: a medida que transcurren las secuencias de la película se le va formando, de espaldas a la voluntad consciente del protagonista, un *carácter,* hecho de hábitos de conducta y pensamiento. Y esas inercias comportamentales hacen que insensiblemente vaya perdiendo flexibilidad para orientar el derrotero de su vida hacia lo que le parece mejor. Puede incluso adquirir sin premeditación malos hábitos, de los que le resulte difícil o imposible salir, a pesar de intentarlo con denuedo; malos hábitos que tal vez tuvieron su remoto y ya ignorado origen en conductas en apariencia inocentes, y cuyo poder para controlar por la espalda nues-

tras vidas solo se hizo patente tras muchas repeticiones de esos actos supuestamente banales.

Quien sabe que la banalidad no existe, que cada escena de una vida es o puede ser importante, y que está dispuesto a cortar en flor cualquier desviación indeseable, puede caer en otro problema tan grave o más que la pérdida de control de la propia existencia, y es el sobrecontrol, el autoperfeccionismo compulsivo, la extenuante vigilancia de que el guión racional que uno se ha escrito para sí se esté cumpliendo hasta en sus más insignificantes pormenores.

«FAUSTO», ¿SÍ O NO?

A la vista de todos estos inconvenientes de empezar a vivir sin haber pasado antes por la sala FAUSTO, parece del género tonto preguntarle si a usted le hubiese apetecido que le dieran la ocasión de visitarla antes de entrar en la existencia. Pero el asunto no es tan simple como a primera vista parece. Piense por un momento: ¿no le resultaría mortalmente aburrido vivir una existencia todas cuyas partes, incluido el final, ya conoce? Es parecida esta situación a la que provocan esos pelmazos que te cuentan, quieras que no, una película antes de que hayas tenido ocasión de verla, con toda minucia, sin perdonar detalle. A uno le quedan pocas ganas de contemplarla después de que te la han destripado de ese modo.

Pero es que, en este caso especial, es *su* película, aquella en la que usted es el protagonista. ¿No le angustiaría conocer todos los planos por anticipado? ¿No se sentiría como una marioneta que se mueve sin libertad, con todos los gestos que va a hacer ya conocidos y predeterminados? Al escoger la *totalidad* de la película de entre el lote de cintas posibles que le ofrecieron al principio, habrá perdido la sensación de obrar con libertad *dentro* de la película; algo similar a esto sentía Tom Baxter en *La rosa púrpura de El Cairo*. No hay sensación de libertad sin incertidumbre, y fue precisamente la incertidumbre lo que usted perdió para siempre cuando entró en la sala FAUSTO. A algunas de las emociones más característicamente huma-

nas que experimentamos en la vida les habrá dicho sin remedio adiós tras pasar por FAUSTO: no podrá experimentar alegría tras superar una dificultad que amenazaba con sobrepasarle, pues ya sabe de antemano que la va a superar; no efectuará descubrimiento alguno de un panorama inesperado, quizá incluso jubilosamente inesperado, pues lo inesperado es lo que en especial ha quedado desterrado de su vida; y, quizá lo peor de todo, sabrá por anticipado el día de su muerte y cómo será esta, ¿y no será suficiente esto para amargarle todos los días de su existencia? Tal vez, todo considerado, sería mejor rechazar la oferta de entrar en FAUSTO antes de comenzar a vivir...

Ya sé lo que va a decirme: lo ideal sería retener lo mejor de ambos mundos. Haber entrado primero en la sala FAUSTO y haber seleccionado la mejor de las cintas posibles para luego vivirla; pero a la vez pedir, antes de entrar a vivir en esa cinta, una pastilla del olvido, que borre de su memoria todo el episodio de la sala FAUSTO y cuanto allí vio; y con esa amnesia inducida ya no se tiene que privar de las emociones placenteras y humanas de la vida; habría escapado de un mundo en que la certeza y el control perfectos se han convertido en pesadillas y enemigos directos de la felicidad. Pero ¿no guarda esto un parecido inquietante con el pacto que Cifra cruza con el agente Smith en *Matrix?* ¿No sería vivir la existencia, *después de haber pasado por FAUSTO,* algo equivalente a ingresar en una máquina de experiencias? Quizá lo que hace que una vida humana nos sepa a algo que está transcurriendo en un mundo auténtico es que sintamos que su argumento no está escrito y concluido, sino que hay en él una mezcla de rutina, control racional e improvisación. La omnisciencia que ganaríamos al entrar en FAUSTO despojaría de estos componentes a cualquiera de las vidas que podríamos tener y convertiría a todas ellas en vidas deterministas; y es ese determinismo lo que haría que se infiltrase un ponzoñoso aroma de inhumanidad en cualquier existencia elegida; es también eso lo que nos volvería moralmente desazonante o hasta monstruoso meter luego la cabeza en ella, por espléndida que en otros aspectos nos pudiera parecer. La cosa no mejoraría mucho si pidiésemos

olvidar que vamos a vivir una vida así, porque *sabríamos,* antes de tomar la pastilla, que estamos pidiendo el olvido de que nuestra existencia va a empezar a fluir en un mundo en que no se ha dejado nada al azar.

«FAUSTO» AMPLIADO

Otra posibilidad es que le ofrezcan algo aún más grandioso: después de contemplar todas sus vidas posibles, a usted no le piden que elija la que le parece mejor, sino que le dan la oportunidad de vivirlas todas. Usted dispone de todo el tiempo que haga falta para participar como protagonista en todas las diferentes versiones de la película de su vida, podrá recorrer por entero su árbol de decisión, sin que el seguir una determinada derrota dentro de ese frondosísimo árbol le impida recorrer todas las demás. Vamos a llamar FAUSTO 2 a la sala de cine que ofrece estas más amplias perspectivas. Es posible que a usted le interese más la sala FAUSTO 2 que la FAUSTO 1, que antes describíamos. En FAUSTO 1 tenía que poner cuidado en preferir con criterio racional una cinta sobre las restantes para luego experimentarla desde dentro; en FAUSTO 2, en cambio, usted puede prescindir por entero y sin problemas de la racionalidad. ¿Por qué escoger, incluso por qué escoger lo mejor, cuando se puede tener todo, la cesta completa de vidas posibles? Con esto aplacaríamos verdaderamente nuestro apetito fáustico: no solo podríamos conocer las infinitas formas alternativas en que podría haber discurrido nuestra vida, sino, además de esto, pasar por todas ellas, sentir «auténticamente» todas nuestras biografías posibles.

Algunas de esas vidas serían breves y brutales: cortometrajes más que largometrajes. Podríamos, pongamos por caso, averiguar lo que se siente al lanzarse por un abismo —una experiencia intensa, quién lo duda— sin tener que preocuparnos por la muerte. Aquí la muerte solo significaría que se acaba una vida y que podemos iniciar otra distinta. No estaríamos forzados, o convidados de manera apremiante, a ser racionales y tratar de optar por lo mejor, sino que po-

dríamos explorar el espectro completo de nuestras vidas, atravesar por toda la paleta de experiencias.

Esta posibilidad de aplacar el apetito fáustico nos podría conducir a una forma (distinta de la falta de voluntad) de tentación del mal. Incurrir en la tentación del mal es incurrir a sabiendas, deliberadamente, en una rama del árbol de decisión juzgada por uno mismo como irracional. Y la irracionalidad sería un lujo a nuestro alcance en FAUSTO 2. Es posible que esta atracción fáustica por ciertos abismos se dé incluso en existencias, como la suya y la mía, en que no se dispone del lujo de la irracionalidad, pero sigue resultando tentador salirse de la sensatez y explorar posibilidades de ser que la única vida con que contamos nos invita a rechazar como peligrosas fantasías. Dejarse arrastrar por esas peligrosas fantasías irracionales es lo que Edgar Allan Poe llamaba «el demonio de la perversidad»; y explicaba con claridad el significado de esta expresión:

> En el sentido que le doy es, en realidad, un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible, o, si esto se considera una contradicción en los términos, podemos llegar a modificar la proposición y decir que bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que no deberíamos actuar. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte. Para ciertos espíritus, en ciertas condiciones llega a ser absolutamente irresistible. Tan seguro como que respiro sé que en la seguridad de la equivocación o el error de una acción cualquiera reside con frecuencia la fuerza irresistible, la única que nos impele a su prosecución. Esta invencible tendencia a hacer el mal por el mal mismo no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental.

También Dostoievski miraba con complacencia fáustica estos raptos irracionales en la primera parte de *Apuntes del subsuelo.* Dice allí:

> Me repiten que un hombre ilustrado y culto, en una palabra, tal como será el hombre futuro, no puede querer a sabiendas algo des-

> ventajoso para sí, y que esto es un axioma. Estoy completamente de acuerdo: es un axioma. Pero les repito por centésima vez que hay un caso, solo uno, en que el hombre puede desearse intencionadamente, conscientemente, incluso, algo perjudicial, insensato, incluso absurdo, a saber: el caso en que lo hace para tener derecho a desearse hasta lo más absurdo y no estar atado por la obligación de desearse tan solo lo sensato. Será lo más estúpido, será un capricho suyo; pero la verdad es, señores, que esto puede ser lo más beneficioso de todo cuanto existe en la tierra, sobre todo en algunos casos. En particular, tal vez, resulte más beneficioso que todos los beneficios, incluso en el caso de que nos acarree un evidente perjuicio y choque con las más sensatas conclusiones de nuestra mente sobre lo ventajoso, pues nos conserva por lo menos lo más importante y querido, es decir, nuestro yo, nuestra individualidad.

Desde luego, parece que la oferta de FAUSTO 2 es superior en todos los sentidos a la de FAUSTO 1. Subsiste, es verdad, el problema del aburrimiento y de la pérdida de emociones humanas derivado de experimentar todas las vidas tras haberlas conocido una por una y en todos sus detalles. Hay un problema adicional: si usted sabe que cuenta con la inmortalidad para recorrer la gama completa de todas sus vidas, ¿por qué habría de hacer ningún esfuerzo en ninguna de ellas? Puesto que es inmortal, siempre podría aplazar para mañana los sacrificios que tuviese que hacer hoy, al menos en aquellas películas vitales en que hubiera que hacer sacrificios. Cualquier forma de autodisciplina parece estar de más, y una pesada indolencia recorrería seguramente todos nuestros miembros, convirtiéndonos en protagonistas indisciplinados que se salen del guión en todas aquellas películas vitales en que algún tipo de abnegación se exigiera de nosotros. Ya vimos que Ortega y Gasset nos hablaba precisamente de esto, de lo que él llamaba «las gracias de la mortalidad», y cómo la consciencia de la muerte contribuye a comprimir y acentuar la vida, a convertirla en «prisa, inminencia y necesidad de hacer lo mejor en cada instante». En un cuento de *El Aleph,* titulado «El inmortal», Jorge Luis Borges percibe también los males de la inmortalidad de

manera parecida a la de Ortega, y casi se diría que con resabios de la idea nietzscheana del eterno retorno de lo mismo:

> La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales[2].

FAUSTO 3 es una sala de proyección con un equipamiento aún más espectacular si cabe: aquí el azar natural y el azar social no se consideran ya como datos inamovibles de los que se parte, sino que se toman como factores variables. A usted le permiten ahora elegir también su dotación genética (e incluso todas las dotaciones genéticas que pudiera desear) y el momento histórico y la cultura en que nacer (o todos los momentos históricos y todas las culturas posibles); y le permiten a continuación vivir todas esas experiencias. En FAUSTO 3 usted pasa de tener un solo árbol de decisión vital a tener todos cuantos le plazca, o todos sin más. Ahora usted escoge también el azar natural y el azar social, o escoge tener todos los azares naturales y sociales imaginables. Usted tendrá, es verdad, algunos problemas de identidad personal si acepta la invitación de FAUSTO 3; porque ¿en qué sentido usted seguiría siendo usted si en lugar de ser hombre es mujer; si tiene dotes para el cálculo numérico en vez de facultades artísticas; si ha nacido en el siglo XVI en Japón y no en el siglo XX en España; si ha sido criado en la familia de un conocido director de cine en vez de en la de un buhonero ambulante? ¿Podría

[2] Debo esta bella referencia literaria a Jorge Mínguez Díez.

justificadamente mantener que sigue siendo la misma persona en todos estos papeles, que hay una identidad subyacente que se mantiene a lo largo de todos ellos? Creo que no. De hecho, el individuo poseído por el apetito fáustico, en su más furiosa expresión, a lo que aspira —y se trata de una aspiración de la que no cabe esperar ningún tipo de coherencia— es a introducir en su identidad personal (sin por ello perderla) cualquier posibilidad de ser esparcida en algún instante o lugar por la humanidad. A pesar de que Mefistófeles le advierte que «ese Todo no se ha hecho sino para un Dios», no por ello Fausto deja de reclamarlo para sí, y lo hace además con las ansias de quien siente una especie de bulimia metafísica:

> ... lo que está repartido entre la humanidad entera quiero yo experimentarlo en lo íntimo de mi ser; quiero abarcar con mi espíritu lo más alto y lo más bajo, acumular en mi pecho el bien y el mal de ella, extendiendo así mi propio ser al suyo, y como ella misma, estrellándome yo también al fin.

Es cierto, por supuesto, que las cuestiones de identidad personal habrían ya asomado en FAUSTO 2, aunque algo más mitigadas. Después de todo, los hábitos de carácter, la memoria y las aspiraciones morales forman parte de la identidad personal; y todas estas cosas cambian al pasar de una vida a otra, aunque la raíz del árbol, el punto de partida, el azar social y el azar natural, sean los mismos en todas esas vidas.

FICCIONES Y APETITO FÁUSTICO

El apetito fáustico no es una extravagancia de carácter, sino todo lo contrario: es un anhelo sentido por los hombres de todas las épocas y que han tratado de mitigar con los medios de que disponían. Los sueños, la intoxicación con alucinógenos con objeto de disfrutar de experiencias supranormales o estados alterados de consciencia (como hacen los chamanes), o los simples relatos de ficción contados

al amor de la lumbre, han constituido, desde los tiempos más remotos e inaugurales de nuestra especie, remedios parciales con que aplacar ese apetito fáustico que nos urge a integrar en nuestra vida, aunque sea de forma vicaria, el mayor número de experiencias, incluidas aquellas que no hemos vivido en primera persona. El psicólogo inglés Nicholas Humphrey nos recuerda en su libro *La mirada interior* que este apetito fáustico sigue con nosotros, que no es cosa del pasado, y que ahora las ficciones literarias y cinematográficas son los medios por lo general más usados en nuestra cultura para darle satisfacción[3].

Empieza a ver una película, como *Carta de una desconocida,* y siente el poder fáustico (mejor sería decir aquí mefistofélico) del cine: cómo una mano experta y exquisitamente enguantada, en este caso la de Max Ophüls, va instilando un sutil narcótico en su cerebro, que lo infiltra y lo invade poco a poco, hasta que, sin saber cómo, se encuentra sumergido en la Viena de 1900, en una época que no es la que le ha tocado vivir y con una protagonista (Joan Fontaine) que no es usted, desde luego. No obstante lo cual, esas dos horas de cine formarán luego ya parte de su experiencia de manera indeleble; y con esa experiencia, así enriquecida, se las verá después en su mundo cotidiano con los asuntos prácticos que se le pongan enfrente; empleará esa experiencia vicariamente disfrutada para solucionar algunos de esos asuntos prácticos. Y con seguridad los resolverá mejor que si no hubiera visto la película de Ophüls; y eso porque *Carta de una desconocida* le habrá dotado de más recursos, le habrá proporcionado más medios prácticos para habérselas con lo que le depara su vida de todos los días. Si ha estado con los ojos bien abiertos, y la inmersión en esa Viena de 1900 ha sido profunda, se habrá incrementado su prudencia, esa prudencia aristotélica que se nutre de las vivencias por las que uno ha pasado y que le dan pistas

---

[3] N. Humphrey, *La mirada interior,* Alianza Editorial, Madrid, 1995, págs. 130-146 (Agradezco a Antonia Nájar el haberme llamado la atención sobre este libro.) Véase también lo que dice Mario Vargas Llosa sobre el mismo particular en *La verdad de las mentiras,* Seix Barral, Barcelona, 1990, págs. 11 y 19.

para resolver airosamente las que aún le quedan por pasar. El cine es un medio potentísimo de sumar vidas a su vida e incrementar así el caudal de experiencias propias para su uso prudencial en el futuro.

Ficción y cultura práctica

Déjeme que me extienda algo más sobre este asunto, porque creo que vale la pena. Acabo de mencionar la muy aristotélica palabra «prudencia», que, por otro lado, tiene en Aristóteles un sentido que no coincide del todo con el habitual. Para entenderlo, lo mejor es que se imagine a usted mismo meditando qué movimiento llevar a cabo en una partida de ajedrez. En primer lugar, la configuración de las piezas o trebejos sobre el tablero ha de tomarla como un dato de partida: no le va a servir de mucho fantasear con otra disposición de las piezas (ni las suyas ni las de su rival) ni imaginar cómo actuaría en otra situación más favorable para usted. Hay que atender a las peculiaridades concretas de la situación, a que es esa, singularmente esa, y no otra conceptualmente posible.

Por otro lado, seguro que usted acudirá a su experiencia, saqueará su propia memoria en busca de partidas de ajedrez jugadas en el pasado y en las que la disposición de las piezas fuese lo bastante similar a la que ahora tiene delante. Cuanto más experimentado sea el jugador, cuantas más «horas de vuelo» tenga en el ajedrez, de más recursos dispondrá para salir airoso de la situación. Pero no se trata de tener en cuenta solo las similitudes, sino también las diferencias, entre la situación presente que hay que resolver y las que quedaron solucionadas en el pasado. Es probable que se equivoque si hace una aplicación mecánica y repetitiva de lo que le dio buen resultado con anterioridad; hay que ser sensible también a las particularidades del caso presente.

La dificultad guarda en este punto un cierto parecido con aquella a la que se enfrenta alguien que está resolviendo un problema de física, digamos. Cuanto más rico sea el solucionario que implícitamente maneja ese físico, cuanta más amplia sea la variedad de pro-

blemas que tenga archivados en su memoria, más probabilidad existe de que alguno de ellos le sirva de guía o inspiración para acertar con la solución del problema que ahora tiene ante sus ojos. Pero ese físico sagaz que nos estamos imaginando habrá de tener presente que los datos de su problema actual son propios de tal problema y nunca van a coincidir punto por punto con los de los casos resueltos con anterioridad. Para que esos casos resueltos permitan dar en la diana, el buen estudiante de física habrá de saber manejar el arte de «cambiar lo que hay que cambiar», el arte del *mutatis mutandis,* y adaptar lo que sabe de ese *tipo* ya identificado de problemas al ejemplar o *caso* específico que ahora tiene entre manos.

Una última consideración es que usted, como jugador de ajedrez, no ha de limitarse a su propia experiencia, a las partidas en las que ha participado. Puede, y debe, ampliar esa experiencia sumando a ella la de los grandes maestros del ajedrez y aquellas partidas memorables en que participaron. Acudiendo a este acervo de experiencia registrada, pero no vivida en primera persona, podrá ensanchar sustancialmente su destreza para habérselas con las diversas vicisitudes que se le puedan presentar en el juego del ajedrez.

De modo parecido, ese hombre al que Aristóteles llama «prudente» tiene en cuenta, cuando afronta una dificultad práctica concreta, la manera de proceder de los individuos egregios y avezados, de todos aquellos que han dado muestras sobradas de capacidad para enfrentarse a dificultades parecidas. El conocimiento de los casos ejemplares resueltos por estas personas modélicas servirá al sujeto prudente para engrosar su experiencia personal, su *cultura práctica*[4]. El concepto de cultura al que ahora me estoy refiriendo es similar al que se halla implícito en las llamadas páginas de «Cultura» de los periódicos, y que Tibor Scitovsky ha esclarecido mejor que nadie: «Definiré la cultura —dice— como conocimiento; es esa parte del conocimiento que suministra la redundancia necesaria para volver disfrutable un estímulo. La cultura es la información prelimi-

[4] Aquí las afinidades electivas las establece el propio interesado: es usted el que se decanta por *sus* maestros en el arte de vivir.

nar que se ha de poseer para gozar del procesamiento de información posterior»[5].

Scitovsky piensa, con buen sentido, que hay estímulos artísticos que son más inmediatamente disfrutables que otros: que las películas de John Ford o Alfred Hitchcock son más accesibles que, por ejemplo, las de Carl Theodor Dreyer. Me doy prisa en indicar que esto no quiere decir que las películas de Hitchcock sean peores que las de Dreyer o Bergman (le aseguro que estoy lejos de creer tal cosa). Lo que sí es cierto es que hacen falta más horas de cinematógrafo para apreciar las gracias de *Dies irae* que las de *39 escalones* o *La diligencia*. Pero, y esto también hay que tenerlo en cuenta, harán falta muchas habilidades de cinéfilo para advertir *todas* las gracias y exquisiteces de los largometrajes de Ford o Hitchcock; y fue, en efecto, la circunstancia de que posean muchas capas de degustación, algunas muy externas pero otras menos inmediatamente visibles para el disfrute estético, lo que hizo que las cintas de estos grandes maestros fueran minusvaloradas durante mucho tiempo; incluso (o en primer lugar) por los «entendidos». Nunca se es lo bastante entendido en cine, claro está: las películas *(algunas* películas) se vuelven más ricamente matizadas y complejas a medida que se incrementan las destrezas estimativas del consumidor. Y lo que vale para el cine, vale también para la música, los vinos, el sexo, la literatura, la comida, el tabaco, la pintura, los perfumes, y cuanto usted quiera añadir.

Esta cultura para los estímulos artísticos no se nutre de conocimientos teóricos, sino de la familiarización o frecuentación de tales estímulos, que hace que la novedad inicial que entrañaban para nosotros vaya quedando poco a poco reducida. No está diciendo Scitovsky que para gozar con las *Cantatas* de Bach haya que comprarse antes, y leer, una enciclopedia sobre música barroca; a lo que alude más bien es a que hay que asistir a muchos conciertos y escuchar durante muchas horas a los más insignes intérpretes de Bach: Nikolaus Harnon-

[5] T. Scitovsky, *The Joyless Economy,* Oxford University Press, Nueva York, 1992, pág. 226.

court, Gustav Leonhardt, Glenn Gould, etc. Es esto (y no otra cosa), el trato y contacto habituales con estos estímulos, lo que acentúa las habilidades precisas para disfrutarlos, al quedar paulatinamente eliminada una parte importante de la arisca novedad que al principio entrañaban para nosotros. Lo demasiado nuevo es desagradable, tanto como lo en exceso redundante. Lo que más nos agrada son aquellos estímulos en que hay una mezcla apropiada de redundancia y novedad. La novedad supone un desafío a nuestras capacidades estimativas; y el disfrute estético es máximo cuando, en primer lugar, la comprensión del mensaje significa un reto intenso a esas capacidades; y cuando, en segundo lugar, estas salen triunfantes y consiguen asimilar o procesar el contenido transmitido y, en consecuencia, eliminar el exceso de novedad subjetiva que al principio tenía para nosotros. Cuando tal cosa se logra, la información por último procesada pasa a engrosar el depósito de información redundante que permitirá en el futuro «doblegar» información nueva. La redundancia es lo que permite establecer esos puentes indispensables entre lo conocido y lo desconocido; y, en consecuencia, lo que consigue hacer que interpretemos lo nuevo a la luz de lo ya sabido. Ambas, redundancia y novedad, son necesarias para comprender y apreciar. Si todo va bien, al poner a prueba nuestras facultades estimativas, habremos conseguido que estas se incrementen. Los logros de apreciación estética son susceptibles de ser empleados de manera recursiva como medios para obtener nuevos logros.

Lo que afirma Scitovsky de la cultura estética (en el amplio sentido indicado: cultura para apreciar el tabaco, las buenas películas, la buena mesa, la buena pintura, las joyas preciosas, las bellas mariposas que Freddie —el coleccionista— adoraba, o los perfumes exquisitos) se puede extender a la cultura *práctica* (o cultura moral, como prefiera). La persona prudente, en el sentido aristotélico del término, es justamente la que posee cultura práctica: aquel que, por tener un rico acervo de experiencias (tanto propias como saqueadas de sus modelos de conducta), es capaz de reducir a dimensiones manejables la novedad subjetiva de la dificultad práctica que tiene delante; y eso a base de establecer puentes de relación entre ese caso y otros

solucionados con bien por él mismo o por otros en el pasado. Estos casos resueltos depositados de forma tácita en la memoria del hombre prudente (y que actúan como almacén de conocimiento redundante) son muy a propósito para incrementar sus capacidades prácticas, es decir, su «caja de herramientas» para resolver el amplio espectro de *puzzles* de conducta que la realidad pueda ponerle ante sí.

Esa cultura práctica, así entendida, no tiene por qué alimentarse solo de casos reales zanjados por seres reales. Las situaciones y entes de ficción sirven también para incrementar la cultura práctica. Hemos aprendido a tratar a los miembros del otro sexo, a besarlos, a reñir con ellos —y también a reconciliarnos—, en gran medida a través de las ficciones. Esto solo es un ejemplo. Nicholas Humphrey lo ha explicado mucho mejor:

> ¿Cómo podría usted (enteramente producto de una cultura occidental, supongo) comparar su comprensión de la psique humana con, por ejemplo, la de un chamán yanomamo de la selva amazónica? ¿Quién posee una mayor comprensión del sexo, la guerra, la política familiar, el crimen, etc., y quién ha llegado más lejos recorriendo y atravesando las fronteras que separan a los individuos? Yo no dudaría en contestar que usted. Para ello usted, a diferencia del chamán yanomamo, digamos que ha viajado con Defoe, amado con Shakespeare, cantado con Verdi, reído con Runyan, y observado el mundo a través de los ojos de Rembrandt o Van Gogh. Desde su más temprana juventud ha sido partícipe de una cultura que, de hecho, y puede que intencionalmente, ha introducido en cada uno de nosotros la experiencia acumulada de multitud de personas. [...] Sin embargo, ha sido en los últimos cincuenta años, con la invención de las películas de cine y la televisión, cuando realmente las técnicas de difusión de experiencias han hecho valer sus méritos, acercando a los seres humanos, como nunca en el pasado, a todas las posibilidades de un «sueño compartido»[6].

---

[6] N. Humphrey, *La mirada interior,* Alianza Editorial, Madrid, 1995, págs. 132 y 140.

Que Humphrey tenga razón (cosa que creo) es importante para mí, pues uno de los propósitos de este ensayo es precisamente dejar claro el poder de las ficciones cinematográficas para ampliar y aquilatar nuestra cultura práctica, nuestros recursos para mejor vivir y para mejor morir.

También nos previene Humphrey del peligro de que esas experiencias vividas «por poderes» acaben ganando la partida o suplantando a las experiencias tenidas «en vivo» (este es el otro lado del diorama). *Desafío total* o *El show de Truman* ilustran, de manera distinta, este peligro. En esta última película da la impresión de que las emociones más intensas que se incrustan en la vida de los millones de espectadores que en todo el planeta ven el programa son las cosas que le pasan a Truman y que ellos ven por televisión. En *Desafío total,* Douglas Quaid toma la decisión, aún más drástica, de sumir su cerebro en una máquina de experiencias y renunciar con esto, aunque sea de manera eventual, a todo tipo de experiencias emanadas de su contacto con una realidad no ficticia. Hay algo moralmente deforme, como ya he insinuado con anterioridad, en preferir vivir mucho tiempo y muy al fondo en una realidad inauténtica[7].

La sala de proyección «Divina»

Pero no nos confundamos: el mayor espectáculo multimedia que cabe en la imaginación filosófica es la recién estrenada sala DIVINA. En DIVINA se dispone de todos los adelantos técnicos que hemos visto en las salas FAUSTO, y se cuenta, además, con otros medios aún más deslumbrantes. Según Leibniz, un filósofo racionalista alemán que vivió entre 1646 y 1716, Dios tiene en su sala de proyección las películas de todos los *mundos posibles,* no únicamente de todas las vidas posibles de un individuo, y ha optado por convertirse en

[7] Este asunto del secuestro, con rasgos adictivos, de la propia mente para un mundo de experiencias virtuales aparece también en *Network Un mundo implacable* (1976), de Sydney Lumet.

realizador de la mejor de todas ellas, después de haberlas visto en su totalidad (o de tenerlas a la vez presentes ante el ojo de su mente). El mundo en el que vivimos es el mejor de los mundos posibles. Pensar otra cosa sería impío, pues Dios es un ser racional que solo puede querer lo mejor. Aunque, eso sí, hay que aceptar que incluso en el mejor de los mundos posibles hay calamidades y desgracias; pero tal cosa no obsta para que este siga siendo el mejor de todos los mundos, y así lo constataríamos si, como Dios, tuviéramos acceso intelectual al repertorio completo de todos ellos. Recientemente, Fernando Savater ha explicado que este optimismo metafísico de Leibniz infunde en nuestro ánimo —si nos lo tomamos a pecho— un profundo pesimismo, más que otra cosa: si fuese verdad que vivimos en el mejor de los mundos posibles, entonces no se nos habría dejado ningún margen para tratar de perfeccionarlo[8].

George Berkeley pensaba que la realidad está hecha de ideas de Dios; es decir, que nuestra realidad circundante (y nosotros dentro de ella), aparentemente tan sólida, es en extremo evanescente y volátil, y se disiparía en la nada si Dios dejara de pensarla; como las imágenes de un sueño cuando alguien se despierta o, por buscar un símil más apropiado a este texto, como las imágenes de una película si alguien apaga de repente el proyector. Recuerde el pavor de los personajes de la película dentro de la película *La rosa púrpura de El Cairo* cuando, ante el colapso y el desconcierto producido por la fuga a la realidad (esto es, a la realidad de la película) de Tom Baxter, los espectadores que están en la sala de cine proponen suspender la función y apagar el proyector. Para Berkeley, la realidad, que consideramos tan robusta, está hecha tan solo de fotogramas, los fotogramas de la película que Dios ha decidido dirigir y emitir[9].

---

[8] F. Savater, *Mira por dónde Autobiografía razonada,* Taurus, Madrid, 2003, pág. 169. Una recopilación de escritos de Leibniz de muy grata lectura es la efectuada por Concha Roldán Panadero: G. W. Leibniz. *Escritos en torno a la libertad, el azar y el destino,* Tecnos, Madrid, 1990.

[9] Una presentación breve y fácil de las tan estrafalarias como irrebatibles ideas de Berkeley es la escrita por J. O. Urmson, *Berkeley,* Alianza Editorial, Madrid, 1984.

«THE END»

UN FINAL CASI STENDHALIANO

Casablanca

Este libro concluye en el aeropuerto de Casablanca, en 1942. Allí están a punto de despedirse algunos inmortales del celuloide: Ilsa Laszlo (Ingrid Begman), Rick Blane (Humphrey Bogart) y Victor Laszlo (Paul Henreid); todos ellos bajo la atenta mirada del prefecto de policía Louis Renault (impagable Claude Rains, como siempre).

Lo que a todos nos interesa de este final en el aeropuerto (una escena que usted habrá visto infinidad de veces) es por qué Rick renuncia a Ilsa y permite que se marche con su marido, Laszlo. Y, por favor, no me cuente que este final se les ocurrió en el último momento a los hermanos Epstein, los guionistas de esta parte, tras descartar otras muchas posibilidades y cuando Ingrid Bergman estaba ya al borde de la desesperación, pues no sabía si iba a acabar marchándose con Henreid o con Bogart. Todo esto es cierto, desde luego; pero la cuestión no es esa, sino más bien esta otra: fuese cual fuese el tortuoso camino que llevó a esta celebérrima escena, ¿por qué razón nos satisface tanto? ¿Por qué este final nos resulta tan redondo y por qué casi cualquier otra combinación (como la de Ilsa y Rick juntos, el consabido final romántico) nos parecería inferior? No creo que sea simplemente porque los finales felices acaban resultando más

azucarados y empachando antes. Por otra parte, y a despecho de las apariencias, resulta que el final de *Casablanca* realmente *es* un final feliz, casi el más feliz que cupiera imaginar, y nos deja un sabor de boca perfecto. ¿Por qué, insisto?

Creo que para entenderlo hay que recordar las ideas que sobre el amor tenía Stendhal, el gran escritor francés del siglo XIX.

EL AMOR SEGÚN STENDHAL

Stendhal, seudónimo de Henri Beyle (1783-1842), escribió *Del Amor* (un libro inclasificable, entre la obra de ficción y el ensayo) a resultas de la pasión desencadenada en su alma por Matilde Viscontini-Dembowski. El autor consignaba las vicisitudes de este gran amor de su vida en papeles de todos los tamaños y colores, en cartas de baraja, en puños de camisa... Esta fue la accidentada génesis de un libro que es para muchos (entre los que me cuento) la Ley y los Profetas en materia amorosa.

Nietzsche, que era un degustador casi siempre infalible de la buena literatura, saludaba a Stendhal como «uno de los más bellos azares de mi vida»[1], y no cuesta adivinar por qué. Stendhal es incapaz de aburrirnos cuente lo que cuente; la liviandad antigermánica de su prosa encubre a la perfección los esfuerzos que cuesta producirla. También en él hallamos al psicólogo avezado en tocar con los dedos más sutiles los matices más delicados y fugitivos del sentimiento. Y es que, como saben sus partidarios adictos, Stendhal se desenvuelve con absoluta maestría en dos terrenos: la narración de las intrigas y maquiavelismos del poder, y el dibujo con finísimo pincel de las emociones amorosas y sus inconsútiles transiciones. En este virtuosismo en la descripción *mínima* de los afectos, Stendhal sencillamente no tiene rival. Por eso, lo más valioso de sus libros no es reproducible; *Del Amor,* por ejemplo, es conocido sobre todo por su clasificación de las especies amorosas y por la teoría de la cristali-

---

[1] F. Nietzsche, *Ecce homo,* Alianza Editorial, Madrid, 1980, pág. 43.

zación, y yo me tendré que resignar a hablarle de esto, pero no sin antes advertirle que los mayores atractivos de la obra están, sin duda, en los detalles circunstanciales, en los *petits faits vrais;* aquí es donde a menudo se ha depositado el beso de la perfección.

Especies de amor

Stendhal habla de distintas especies o tipos de amor; cuatro en total:

1. El *amor-placer,* o galantería, consiste en la afectación del amor, en reproducir las maneras del enamorado pero sin enamoramiento, en conducirse *como si...* Se trata en el fondo de una simple exhibición de buena crianza; se aprovecha la ocasión de una persona agradable del otro sexo para lucir ante ella la cortesanía, la elegancia y la delicadeza en todas sus formas. El corazón en ningún caso se ve comprometido, y es precisamente esto lo que autoriza ese derroche de minuciosa untuosidad.

2. El *amor físico.* Ortega y Gasset llamaba a Stendhal «el archinarrador ante el Altísimo» y hacía notar que, incluso cuando teoriza, Stendhal está contando algo. Esto es justamente lo que hace ahora; en lugar de definir lo que es el amor físico, nos cuenta una pequeña peripecia: «Yendo de caza, hallar una hermosa y fresca campesina que huye por el bosque. Todo el mundo conoce el amor fundado en esta clase de placeres; por muy árido y poco afortunado que se sea de carácter, se comienza por ahí a los dieciséis años».

3. El *amor-vanidad.* Amar por vanidad a una persona es amarla porque esa persona es deseada por otras, porque es un sujeto dotado de prestigio social o económico, porque se ha mostrado despectivo y altanero ante otras personas que han intentado ganar su afecto, etc. En definitiva, es amarlo por motivos distintos y opuestos a amarlo porque sí, porque no se puede hacer otra cosa.

4. El *amor-pasión,* que merece un desarrollo aparte.

AMOR-PASIÓN

La referencia a otros tipos de amor es esporádica; el tema del libro es el amor-pasión. He aquí algunas de sus divisas distintivas:

• *Es fundamentalmente un fenómeno de la imaginación.* Con reconocibles resabios platónicos, Stendhal afirma que nos enamoramos de lo que previamente hemos dotado de perfección. Y a esa proyección de primores y lindezas, reales o infundados, que constituyen el trabajo preliminar de la imaginación que se dispone a amar, es a lo que Stendhal llama *cristalización:*

> Si se deja a la cabeza de un amante trabajar durante veinticuatro horas, resultará lo siguiente. En las minas de sal de Salzburgo se arroja a las profundidades abandonadas de la mina una rama de árbol despojada de sus hojas por el invierno; si se saca al cabo de dos o tres meses, está cubierta de cristales brillantes; las ramillas más diminutas, no más gruesas que la pata de un pajarillo, parecen guarnecidas de infinitos diamantes, trémulos y deslumbrantes; imposible reconocer la rama primitiva. Lo que yo llamo cristalización es la operación del espíritu que en todo suceso y en toda circunstancia descubre nuevas perfecciones del objeto amado.

Enamorarse es autoengañarse deliberadamente, parece afirmar aquí Stendhal. Y esto es, en todo caso, lo que con un redondeado y sobrio cinismo dijo George Bernard Shaw: «Estar enamorado significa exagerar desmesuradamente la diferencia entre una mujer y otra».

• *Los mejores momentos del amor son sus momentos inaugurales.* En las incertidumbres y zozobras del cortejo están condensadas las *delicias* del amor, y no en su desenlace, como tendemos a pensar. El cortejo es una investigación sentimental en que hombre y mujer desean averiguar cosas diferentes. «El hombre dice: ¿Lograré gustarle? ¿Querrá amarme? La mujer: ¿No será por juego por lo que me dice que me ama?», así opina Stendhal. La seguridad que busca el hom-

bre es la seguridad de que la mujer *lo ama;* la seguridad que busca la mujer en el hombre es la certeza de que *no dejará de amarla.* El matiz es importante, y lo implicado por este matiz lo es mucho más.

Superada esta fase heroica y *agonística,* nos esperan solo las certezas opuestas, pero igualmente disgregadoras de la pasión, de que somos amados o rechazados. Lo mejor ha quedado ya atrás. Incluso si nuestras pretensiones son aceptadas, lo que nos aguarda es el dorado marasmo de la felicidad y sus peculiares rutinas: «el alma —dice Stendhal— se cansa de todo lo uniforme, incluso de la felicidad perfecta». Llega hasta a afirmar que es preferible el dolor a esta dicha anestesiante; algo con lo que se mostraría conforme Giacomo Casanova, otro considerable conocedor de los entresijos emocionales, que decía que el mejor momento para el amante es cuando sube los escalones. El mismo Freud dejó escrito que «en el amor compartido cada satisfacción sexual es seguida de una disminución de la sobrestimación del objeto [amoroso]». De reflexiones semejantes parte la distinción de Ortega entre *enamoramiento* y *amor,* que más recientemente ha sido vindicada por Francesco Alberoni. El enamoramiento es siempre tumultuoso, mientras que el amor es un afecto mucho más tranquilo, menos perturbador.

• *El amor-pasión induce una cierta forma de ascetismo.* Irrumpe como un caballo desbocado en una cacharrería y descoloca los intereses presuntamente mejor afianzados de una existencia ordenada, reduciéndolos a polvo y superstición. El enamoramiento «paraliza todos los placeres y hace insípidas todas las demás ocupaciones de la vida», dice Stendhal. En un espléndido relato corto, «Ligeia», Lampedusa cuenta el imposible amor de una sirena y un profesor de filología clásica, y en él también se habla de «un ascetismo de vida, derivado no de la renuncia, sino de la imposibilidad de aceptar otros placeres inferiores».

Placer contra comodidad, de nuevo

Aunque la concepción stendhaliana del amor tiene una base psicológica firme (amamos nuestro deseo, no lo deseado; nos volvemos adictos al nivel de pulsaciones que infunde en nosotros la incertidumbre amorosa), lo cierto es que resulta una visión del amor casi inhumanamente austera. El final de *Casablanca* guarda reminiscencias de esta austeridad, pero no llevada hasta límites stendhalianos. Sabemos que Rick ha querido antes apurar su amor con Ilsa, cuando estaba con ella en París y le propone casarse. Luego, en Casablanca, justo la noche antes de la despedida en el aeropuerto, viven una segunda e insospechada pleamar de su pasión amorosa. Pero entre tanto algo ha cambiado, y Rick se ha convertido a esas alturas de su vida en un zorro resabiado en cuestiones amorosas; y ahora conoce que, como dicen los bromatólogos, es mejor levantarse de la mesa todavía con algo de apetito. Repasemos el famoso diálogo entre Ilsa y Rick:

> —Si ese avión despega y no estás en él, lo lamentarás —le dice Rick—. Tal vez no ahora, tal vez ni hoy ni mañana. Pero más tarde, toda la vida.
>
> —Nuestro amor, ¿no importa?
>
> —Siempre tendremos París. No lo teníamos, lo habíamos perdido hasta que viniste a Casablanca. Pero lo recuperamos anoche.
>
> —Dije que nunca te dejaría —sonríe Ilsa.
>
> —Y nunca me dejarás.

Mi interpretación aquí —y usted verá si la acepta o no— es que Rick le está diciendo a Ilsa *lo que también se está diciendo a sí mismo:* que vale más conformarse con ese segundo París en Casablanca; que cuanto suceda después de esa segunda cúspide amorosa solo puede ser decadencia y rutina. Lo que propone Rick a Ilsa (y ambos aceptan tácitamente) es el autocontrol romántico, preferir la calidad a la cantidad: dejarse el uno al otro en lo mejor, no caer en la tentación de la *comodidad* en la vida amorosa; ese viscoso bienestar que termi-

na por sumir en el aburrimiento a los amantes correspondidos, como mantenía Stendhal.

Recuerde lo que sobre el placer y la comodidad vimos en el capítulo 5, al comentar *Calle Mayor*. Para que haya placer, hace falta despegarse de la comodidad, y se experimentará tanto más placer cuanto más alejados estemos de ella y más prolongado sea el viaje placentero que elimina el dolor de la incomodidad. Hay que aceptar, por otra parte, la finitud temporal del placer y saber suspender la relación amorosa cuando esta está atravesando un máximo, tras el cual solo nos aguarda el declive. Es mejor dejarlo todo en un bello momento culminante que descender a la planicie de la rutina amorosa, al cariño, al simple apego. Permanecer juntos es una golosina tentadora, pero la asiduidad en el trato, la convivencia prolongada, acabarán haciendo que la incomodidad disminuya y, con ella, también la pasión. Es lo que trato de mostrar en la figura siguiente.

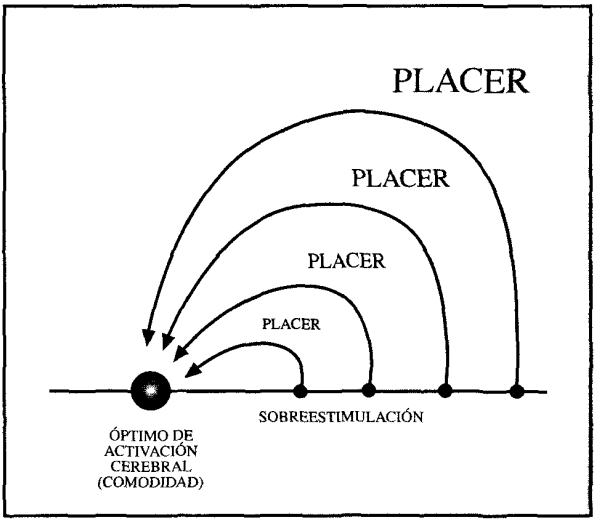

Fig. 6. Viajes de placer cada vez más cortos

La decadencia es consustancial al amor correspondido, porque los «viajes» de la incomodidad a la comodidad se hacen cada vez más cortos y los placeres más pequeños. Por eso Stendhal prefiere

los placeres de la imaginación, vinculados a un amor nunca correspondido; una especie de estado febril de sobreexcitación que no ha sido «reducido» por ninguna realización. El final de *Casablanca* es una solución menos rigorista que la de Stendhal. En una elegante elipsis (impuesta por la censura, por lo demás), se sugiere que Ilsa y Rick hacen su «último viaje», en el que recuperan París en Casablanca. (París, que, de haber persistido, hubiera sido seguramente la tumba de su enamoramiento. Fue la interrupción brusca de su relación en París lo que mantuvo intacta su pasión; algo, en consecuencia, que tanto Ilsa como Rick debieran agradecer a la fortuna, aunque sea difícil —esto se admite— estar agradecido a cosas como esta.) Pueden con esto atesorar en el recuerdo para siempre ese «segundo París» como atesoraron el primero, solo que sin las amarguras y malentendidos que acompañaron a este.

Esto es ya de por sí lo suficientemente ascético, pero Stendhal, de manera si cabe aún más espartana, aconseja renunciar también al placer de la memoria y vivir solo de los placeres de la imaginación cuando se pisa territorio amoroso. Parece pensar algo parecido a esto: «No cambiaría la pasión que ahora siento ni por todas las riquezas de la tierra». La promesa de placer que supone la incomodidad extrema de un amor profundo —pero no realizado— vale más que su realización efectiva, pues nos permite fantasear, cuantas veces queramos, con que llevamos a cabo el «viaje» de placer desde el dolor a la comodidad sin efectuarlo nunca de hecho (es decir, sin mancillarlo con la realización efectiva). Los placeres del amor son, en Stendhal, placeres de la imaginación ante todo.

El declive inexorable del amor correspondido es un asunto omnipresente también en las películas de Woody Allen: en sus largometrajes, las parejas acaban cayendo en la trampa de la *insuficiencia de incomodidad*. Se obstinan en estar juntos todo el día, en vivir bajo el mismo techo, en casarse enseguida, etc. Y todo eso no hace sino estrechar el margen de incomodidad, y que los viajes placenteros hacia la comodidad tengan un recorrido cada vez más corto, hasta finalmente reducirse a distancias infinitesimales.

Otros motivos

Como los seres humanos somos complejos, no descarto, sino todo lo contrario, que otras fuerzas motivacionales hayan empujado a Rick en la misma dirección de conducta. Después del descalabro que padeció su autoestima tras el abandono sin explicaciones por Ilsa en la estación de París, ahora, que ha recuperado parte de esta autoestima, es normal que quiera incluso inflarla un poco con ese galano acto de desprendimiento, y con alguna cosa más. Las palabras que tiene Rick con Laszlo tras renunciar a Ilsa, y en las que le da cuenta de esa noche de amor con su esposa (la noche en que ambos «recuperaron París»), suenan impecables a nuestros oídos, y parecen reflejar el deseo de Rick de hacer las cosas bien hasta el final.

> —No sabe usted —le explica— que ella vino anoche a mi casa. Había venido a buscar los salvoconductos. ¿No es así, Ilsa?
>
> —Sí —dice Ilsa.
>
> —Hizo lo posible por obtenerlos, incluso se empeñó en hacerme creer que aún seguía queriéndome. Pero eso pasó hace tiempo. Por usted ella pretendió que no, y yo la dejé mentir.
>
> —Entiendo —responde Laszlo.

Y todos sabemos que, en efecto, Laszlo entiende; no solo que Ilsa le ha sido infiel, sino que lo ha sido con un hombre que vale la pena. Tanto que puede aceptar sin deshonor esa revelación y no exigir cuentas a ninguno de los dos, ni a su esposa Ilsa ni a Rick.

Contagiado por la altísima calidad moral de la atmósfera, hasta el cínico capitán Renault desvía las sospechas de que Rick —tras despedirse de Ilsa y Laszlo— ha matado a tiros al mayor Strasser del Tercer Reich (Conrad Veidt), que trataba de interponerse en la huida de ambos a Lisboa. «Han matado al mayor Strasser —dice a uno de sus hombres en presencia de Rick—. Arreste a los sospechosos habituales.»

Incluso acaba arrojando a la papelera una botella de agua de Vichy, un gesto que en esos días —estamos en 1942, no se olvide— se entendía qué quería decir sin necesidad de comentarios.

Títulos de crédito

Una de las recompensas de escribir sobre cine y filosofía, y no únicamente de filosofía, es que se puede entrar en tratos con un círculo más amplio de personas con las que compartir noticias y pareceres. El conjunto de los interesados en cine es obviamente mucho mayor que el de los que practican la filosofía, y este último acostumbra a ser un subconjunto del anterior.

Antonia Nájar Ruiz, Alicia González Calimano, Jorge Mínguez Díez y Francisco Lapuerta Amigo leyeron el manuscrito completo, me ayudaron en cuestiones de estilo y me indicaron los párrafos que estaban pidiendo a gritos una nueva redacción o ser suprimidos sin más trámite. Vayan para estos cuatro amigos mis primeras y mayores muestras de gratitud.

Lina Rubio Escuder, Sonia Hernández y Jesús Martínez leyeron y comentaron capítulos sueltos, y también he tenido en cuenta sus amables observaciones.

Las personas que me sugirieron ver determinadas películas, me las prestaron o me las consiguieron forman una nómina bastante amplia que cito a continuación por orden alfabético: Ildefons Aparicio Candela, Rosa Beneyto, Joan Calvados, Josep Dalmau, Mónica Delgado, Francisco Lapuerta, Isabel Lapuerta, Antonia Nájar, Félix Ovejero, Tony Partearroyo, David Puertas, Anna Roig Pérez, Jacques Roldán, Lina Rubio Escuder y Cristina Sánchez Belmonte.

Javier Belanche me ayudó con las figuras; si han salido tan desmañadas, es cosa mía, por supuesto.

Al que ha escrito cuanto antecede le complace dejar constancia de la deuda que, como aficionado al cine, ha ido contrayendo con el programa de José Luis Garci *¡Qué grande es el cine!,* que lleva varios años emitiendo La 2 de Televisión Española. Algunas de las películas de las que aquí me he ocupado las he visto por primera vez en este programa, y he aprendido mucho de lo que Garci y sus brillantes contertulios dicen en él. He aprendido asimismo que vale la pena grabar no solo la película, sino también los comentarios que la preceden y los que la siguen.

LISTA DE PELÍCULAS COMENTADAS

Almas desnudas (The Reckless Moment, 1949), de Max Ophüls.
Blade Runner (1982), de Ridley Scott.
Calle Mayor (1956), de Juan Antonio Bardem.
Casablanca (1942), de Michael Curtiz.
Coleccionista, El (The Collector, 1965), de William Wyler.
Desafío total (Total Recall, 1990), de Paul Verhoeven.
Días sin huella (The Lost Weekend, 1945), de Billy Wilder.
Efecto mariposa, El (1995), de Fernando Colomo.
Family Man (The Family Man, 2000), de Brett Ratner.
Hannah y sus hermanas (Hannah and Her Sisters, 1986), de Woody Allen.
Hombre del brazo del oro, El (The Man with the Golden Arm, 1955), de Otto Preminger.
Ley del silencio, La (On the Waterfront, 1954), de Elia Kazan.
Matrix (The Matrix, 1999), de Andy y Larry Wachowski.
Naranja mecánica, La (A Clockwork Orange, 1971), de Stanley Kubrick.
Parque Jurásico (Jurassic Park, 1993), de Steven Spielberg.
¡Qué bello es vivir! (It's a Wonderful Life, 1946), de Frank Capra.
Recuerdos (Stardust Memories, 1980), de Woody Allen.
Rosa púrpura de El Cairo, La (The Purple Rose of Cairo, 1985), de Woody Allen.
Show de Truman, El (The Truman Show, 1998), de Peter Weir.
Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú? (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love Bomb, 1964), de Stanley Kubrick.
Triunfo de la voluntad, El (Triumph des Willens, 1934), de Leni Riefenstahl.

Uno de los nuestros (Goodfellas, 1990), de Martin Scorsese.
Vida en un hilo, La (1945), de Edgar Neville.
Vivir (*Ikiru,* 1952), de Akira Kurosawa.
Zapatillas rojas, Las (*The Red Shoes,* 1948), de Michael Powell y Emeric Pressburger.